عبد الرحمن طنكول
رئيس التحرير

للسينما بالمغرب تاريخ لا يمكن التقليل من أهميته أو إغفاله وتهميشه . ونقصد هنا بالدرجة الأولى الإنتاج السينمائي الوطني الذي، رغم ما يواجهه من عقبات تعيق الارتقاء الذي يطمح إليه ، قد استطاع أن يحقق في السنوات الأخيرة حضورا لافتا في كثير من المهرجانات الوطنية والدولية . فلا غرابة أن تفرد له مجلة "آفاق" هذا العدد الخاص الذي تريد من خلاله أن يستشف القارئ عدة رسائل، من بينها :

1 - إن علاقة المغاربة بالصور الفيلمية جد مترسخة في وعي المجتمع إن لم يكن في لاوعيه أيضا ، ولعل ذلك يعود إلى ولعهم منذ القدم بما يمكن أن نسميه بالصورة الوسائطية، سواء تلك المستقاة من قصص القرآن أو من السرديات الشعبية ، والتي كانت وما تزال في متناول الجميع : في الدكاكين البسيطة، وفي الأسواق القروية، وعلى أرصفة بعض الأزقة والشوارع. ومن الدال جدا أن نجدها تزين جدران بيوت بعض العائلات، ليس لجماليتها (الساذجة) فحسب، ولكن لما تحيل عليه أيضا من مرجعيات الحكي المرتبطة بالبطولات ودروس العبر وسننها .

2 - لم يكن للسينما المغربية أن تصل إلى مستوى الإنجازات التي وطدتها لولا جهود مؤسسي الممارسة السينمائية المغربية، من المبدعين والنقاد والمنتجين. وقد نثقل على القارئ إذا ما أردنا أن نخصهم بالذكر جميعا. لكن تحدونا الرغبة في استحضار من هم أكثر رمزية، سواء فيما تعلق بتأسيس سينما مغربية جادة، أو فيما يتصل ببناء آليات التعبير المصاحبة لها، من خلال الأندية والمجلات والبرامج السمعية البصرية.

من الواضح أننا نشير هنا إلى المبدع المقتدر "نور الدين الصايل" . فليس من باب بلاغة المناسبات إن اعتبرنا هذا الإفراد للسينما المغربية بمثابة إهداء له . لقد تعامل مع السينما على امتداد عشرات السنين بنظرة الفيلسوف المهووس بلغز الوجود ووهج الوجد من جهة، ومن من جهة أخرى بعين السميائي المتمعن فيما تبتغي الكتابة السينمائية نسجه من علائق وتقاطعات بين مختلف الأنساق الدالة، محاولا تفكيكها والوقوف عند ميكنزمات اشتغالها . لم يكن أبدا ذوغمائيا، ولا من أصحاب نزعة الإقصاء أو نظرية الأقاصي، بقدر ما كان حريصا على توطين الإبداع السينمائي في بلادنا، وفق تصور ينبذ كل أشكال الأدلجة والابتذال . فمن منا لا يشعر بنوع من الانقباض إزاء غياب هذا الحرص اليوم، وهو ما يفسر إلى حد بعيد سقوط بعض الأفلام ببلادنا في نوع بين الشعوبية واستهلاك شتى أنواع الكليشهات والمشاعر الرخيصة .

3 - يخطئ من يعتقد بموت السينما اليوم، كما تم الاعتقاد خطئا في السابق بموت المؤلف، وما صاحب ذلك من إدعاءات حول موت الفلسفة ونهاية التاريخ ... من

المؤكد أن عصرنا يعتبر عصر الرقميات بامتياز، وما ينطوي عليه من إمكانات للدخول في عوالم افتراضية واسعة، غير انه لا ينبغي أن نظن بأن هذا التحول التكنولوجي قد أدى إلى قطيعة مع السينما أو إلى انفصال الجمهور عنها. صحيح أن دور العرض تغلق أبوابها الواحدة تلوى الأخرى ، وهو ما يدعو إلى الأسف، لكن الملاحظ في الوقت ذاته تزايد الاهتمام بالسينما، وطنيا وجهويا، يتجسد في الانتشار الملفت لمهرجانات الفيلم مع غزارة الإنتاج وتنوعه. وهذا ما أصبح يستدعي بإلحاح اعتماد استراتيجية للنهوض بالإقبال على الفيلم المغربي خصوصا وعلى السينما عموما ، لما لهذا القطاع الفني من قدرة فائقة على الغوص في أعماق المجتمع وإبراز تصدعاته وهزاته، طموحا وتطلعات، أمام أنظار أكبر عدد من الشرائح والفئات الاجتماعية .

4 - تمر السينما المغربية في السنوات الأخيرة بطفرة نوعية جديرة بالتتبع والاهتمام . فما يستوقفنا عند عدد من تجاربها الراهنة، مراهنتها على التجديد شكلا ومضمونا، إذ من الملاحظ أن المهيمن فيها تحطيمها لمختلف الطابوهات التي كانت، بشكل أو بآخر، تشدد الحصار على العمل السينمائي وتضايق حريته في التعبير . من المعلوم أن جل الأعمال السينمائية المغربية في العشريات الأولى لما بعد الاستقلال، كانت ترتكز أساسا على الفرد في مساره الرومانسي بهدف الاستجابة لدوافع نفسية وعاطفية. أما الأفلام التي نشاهدها اليوم فلم تعد في مجملها تشتغل على هذا النهج، أي كآلة كسولة لا تستثمر إلا الجوانب السطحية فيما تلتقطه من مظاهر وتلامسه من مواضيع.

لم يكن أي أحد يتوقع بأن السينمائيين المغاربة سينأون عن أفلام التسلية والفرجة (خاصة وأنها غالبا ما تكون مربحة تجاريا)، ليتوجهوا بإنتاجهم نحو قضايا ظلت تعاني من الصمت لسنوات طوال، نذكر من بينها على سبيل المثال : قراءة تاريخ النضال المغربي من أجل الديمقراطية، عراك المرأة لتحقيق رغباتها في التحرر والانعتاق، الأطفال ومدرسة الحياة، الغربة القاسية في دهاليز الوطن، الصراع مع أنظمة السلطة...

تراهن مجلة "آفاق" من خلال هذا العدد، الاحتفاء بهذا التوجه النوعي للسينما المغربية، مشددة على أهمية مواكبته وتشجيعه. وهو، من باب نفس المنظور، احتفاء بالجمالية باعتبارها المسلك الصحيح للارتقاء بالمجتمع إلى أعلى مستويات الرقي والبهاء. فمن المؤكد أن محاولة استئصال جذور الرداءة بما ينتسب إليها لن يؤدي إلا للانحطاط والتخلف، بينما العمل على مواجهتها جماليا هو ما قد يسهل التخلص منها على المدى القريب أو البعيد .ففي هذا التوجه،المنتصر للجماليات، يكمن ما تروم آفاق تحقيقه كمنبر للإبداع التواق دوما إلى اكتساح فضاءات المجهول ، والاقتراب أكثر من مناطق العتمة والضوء فيه ، غير آبهة بما قد يترتب عن ذلك من ارتياب أو قلق أو حرج لأي كان. فما يهمها ليس تأثيث المشهد (على اختلاف علامات تجلياته) بحقائق تدعو للاطمئنان العقيم، بل مواجهته بما هو غير خاضع لضوابطه وحدود مستقراته. ولعل القارئ سيتفطن لذلك من خلال إطلاعه على هذا العدد ككل ، بحيث إن اي ركن من أركانه، ثابتا كان أو متحولا، وإن أية مادة من مواده ، جريا على مجرى الأعداد السابقة، لا تنغلق على أي أفق، ولا تركن لمرفئ ما مهما كانت درجة دفئه .

وهاهي"آفاق"، في مسارها الممتد، منذ إحداثها عام 1963، تواصل مغامرة التجدد، في مراهنتها، ابتداء من هذا العدد، على كسب تحد جديد، لم تجربه من قبل، وعلى مدى خمسين سنة من عمرها، سينضاف الى تحدي استمرارها رغم ضعف الإمكانيات، يتمثل أساسا في صدورها مصحوبة بكتاب العدد، يوزع مجانا مع المجلة، بما يجعلها مجلة رائدة ومتجددة، في شكلها وموضوعاتها وملفاتها، وفي رهانها على مواكبة تحولات العصر وإيقاعاته المتسارعة.

السينما والتاريخ في المغرب

الصورة، الذاكرة، والحكي

محمد نور الدين أفاية

إلى روح ادريس بنزكري

إلى جيلالي فرحاتي

1-الوثيقة بين التاريخ والسينما

غيَّرت الثورة السمعية البصرية كثيرا من إدراكات الناس للزمن وللمجتمع وللتاريخ. بل إنها ثوَّرت حتى مفهوم الكتابة نفسها وأدخلت الاقتصاد في كل شيء، في الزمن والجهد والعلاقات... إلخ. وأصبحت الأساليب التقليدية في النظر إلى الذات والمجتمع، والتاريخ والذاكرة متجاوزة، والطرق الكلاسيكية في رصد الأحداث، ووصف الوقائع والشخصيات والحركات الاجتماعية لم تعد بمستطاعها مواكبة التحولات الجوهرية التي حدثت على أدوات نقل الأحداث وتقديم الشخصيات. فإذا كان المؤرخ التقليدي يعتمد في اكتساب معرفته التاريخية وكتابة نصوصه على الوثيقة المخطوطة أو المكتوبة أو المرسومة فإن مفهوم ومستندات الوثيقة نفسها تغيرت. وأصبحت الصورة الفوتوغرافية أو التلفزيونية أو السينمائية هي بدورها وثيقة ضرورية لكل عمل تاريخي حاضر ومستقبل. هذا موضوع شائك في الفترة الراهنة من وضعية الكتابة التاريخية، لأن الأمر يتعلق بقدرة المؤرخ المعاصر على تفكيك وتحليل الصور والكشف عن بنياتها العميقة والسطحية، والوقوف عندما تقول وما تخفي، واكتشاف آليات التوهيم لتحرير خطاب معين، أو توجيه رسائل وصياغة دلالات.

لكن الموضوع الذي نريد أن نتناول[1]، هنا، هو "السينما والتاريخ في المغرب". ولعل صيغة الموضوع تفرض علينا أكثر من سؤال: هل الأمر يتعلق بالسينما التاريخية؟ أم بتاريخ السينما في المغرب؟ أم بدرجة حضور التاريخ في سينما هذا البلد؟ ثم هل عملت السينما على رصد فترات من تاريخ المغرب بأساليب مغايرة عن تلك التي تمت بها الصياغة المكتوبة أو المحكية؟ وهل بالفعل كُتب التاريخ المغربي حتى تتمكن السينما من استثمار مادته روائيا وتخيليا؟ وهل هذه السينما موجودة مؤسسيا حتى نتمكن من القول بأنها قادرة على تقديم ما مضى بطرق مبدعة في تأثيرها؟

قد لا نتوقف من طرح الأسئلة التي يفترضها موضوع بهذه الصيغة، ذلك أن الأمر يتعلق بقضية إشكالية. فتاريخ الأقطار المغاربية الحديث تاريخ شهد فترات دراماتيكية هزت كيان الإنسان من أساسه. إذ أحدثت الصدمة الاستعمارية شرخا في سيرورة تاريخ هذه الأقطار. ومن ثمَّ فالحديث عنه -أي عن هذا التاريخ الحديث والمعاصر- بقي سجين الايديولوجيا أو خاضعا لخطابات انفعالية تعرَّضت لعمليات اختزال متنوعة في وظيفتها السياسية إلى أقصى الحدود. وبدون الدخول في تفصيل أبعاد

هذه المسألة يبدو أن سؤال كتابة تاريخ الأقطار المغاربية بطرق إذا لم نقل "موضوعية" فعلى الأقل متخيلة عن بعض "تضخمها" الإيديولوجي، مازال مطروحا.

إن التاريخ، بشكل عام، له معنيان، الأول يشير إلى مجموع الظواهر التي من خلالها ظهرت، وتظهر وستظهر حياة جماعة بشرية معينة؛ والمعنى الثاني يتعلق بمعرفة هذه الظواهر. وإذا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة Histoire فإن جذرها يفيد النظر، وHistor أي هو من رأى أو هو الشاهد، وبالتالي فإن العمل التاريخي هو شهادة عن شهادة، أو شهادة من الدرجة الثانية. ومن هنا يسعى المؤرخ، في سياق فهمه للوقائع، إلى تكوين تمثل يريده أن يكون أكثر اقترابا من هذه الوقائع، أو على العكس من ذلك إذا كان ينطلق من قاعدة إيديولوجية تنزع التمويه عن هذه الوقائع. الاقتراب من الوقائع التي مضت هو هاجس المؤرخ الذي تحركه الرغبة في الكشف عن "حقائق" هذه الوقائع. غير أنه مهما كانت طبيعة هذه الرغبة، وقدرة أدوات هذا المؤرخ على اختراق ما تنطق أو ما تسكت عنه الوثائق، فإن القول بإعادة إنتاج وقائع الماضي، في شكل كتابة، قول يصعب الدفاع عنه. ذلك أن الأحداث جرت ضمن تتابع أو تسلسل في الزمن، ومحاولة إعادة صياغتها تشكل ما أسماه "فولتير" بالسردLe récit . فكيف إذن يمكن أن ينسج سردًا تاريخيا أو رواية تاريخية دون أن يحصل تداخل بين ما حصل في الواقع وبين ما تكتبه الرواية، أي أن يحصل تشابك بين الواقع والتخيل.

لقد اهتدى المؤرخون المعاصرون إلى أن الحديث الابستمولوجي عن التاريخ يجب أن يبدأ بنقد للنزعة الموضوعية العلمويةscientiste، ذلك أن أسطورة تاريخ غير نفعي ومحايد مدعيا إعادة تركيب الماضي "كما حصل حقيقة" أسطورة يجب اعتبارها بمثابة إسقاط لرغبة المؤرخ2. ومن تم يصبح التاريخ هو البحث عن الأنا المفقودة. لكن علينا أن نحترس قليلا، هنا، فالتاريخ مبحث معرفي لا يرقى إلى مستوى اعتباره مبحثا "علميا" إلا في الوقت الذي ينحت فيه موضوعا قابلا للعقلنة ويوفر إمكانية بحث نسقي. لأن القول بأن التاريخ هو البحث عن أنا مفقودة في لحظات ماضية يمكن أن يعني أن لكل أنا حقيقتها التاريخية، وبالتالي تتعقّد إمكانية الحديث عن معرفة تاريخية. فليس كل من يدعي القدرة على السرد والحكي في سياق حديثه عن ذات ضائعة فهو "مؤرخ". إن الأمر ليس كذلك البتة، فضلا عن أن التاريخ ليس دائما "علما بالماضي"، كما قال "مارك بلوخ" Marc Bloch3. صحيح أن عدم فهم الحاضر آت من جهل الماضي، لكن القيمة الجوهرية لكل مؤرخ، في نظر بلوخ دائما، تتمثل في إدراك وفهم الحاضر الحي.

إذا كان المؤرخ هو شاهد على شهادة، ينسج كتابة تحركها الرغبة في الاقتراب من الواقع التاريخي، فكيف يمكن للسرد السينمائي أن يلتقط أحداث التاريخ ويصوغها في أساليب يطغى عليها التخيل أكثر مما تحيل على أشياء الواقع؟ وهل استطاع السينمائي المغربي توظيف التاريخ بشكل إبداعي في أفلامه أم أنه اكتفى بإعادة إنتاج كلام المؤرخ على هذا التاريخ؟ ثم هل بإمكاننا القول، الآن، أن السينما المغربية -وكذلك التلفزيون- غيرت، وتغير نظرتنا للتاريخ؟

إن التاريخ، كما تمت الإشارة إلى ذلك، لا يقتصر على معرفة الظواهر الماضية، بل يهتم بتحليل العلائق التي تجمع بين الماضي والحاضر، ويبحث عن الاستمراريات وكذلك عن القطائع. لقد أصبح التلفزيون -والسينما- بمثابة "مدرسة موازية" كما قال "مارك فيرو" Marc Ferro4، وتنطبق هذه الملاحظة أكثر على البلدان التي خضعت للاستعمار ولم يكتب بعد تاريخها الحديث. من هنا خطورة الدرس التاريخي في علاقته بالصورة السينمائية والتلفزيونية. وما ينطبق الآن على الصور المتحركة طرح في وقت من الأوقات على الرواية وعلى المسرحية. غير أن الفرق بين المعرفة التاريخية والإبداع السينمائي، هو أن معرفة التاريخ تتغير

بتغير أدوات التحليل في حين أن العمل الفني، كما يقول دائما “مارك فيرو”، لا يمكن إدخال أي تعديل عليه، حتى ولو تعددت الأعمال الفنية حول نفس الموضوع فإن المشكل يبقى قائما.

ففيلم “المدرعة بوتمكين” لايزنشتاين يشكل وثيقة هامة، ومصدرا من مصادر معرفة أحداث ثورة 1905 بروسيا. لكن إلى أي حد يمكن اعتبار الصور التي تخيلها وقدمها إيزنشتاين هي صور 1905 بالفعل؟ سؤال قد يبدو بسيطا وقد يكون في منتهى التعقيد. بسيط إذا ما ربطنا هذا الفيلم بالارتباط العضوي لايزنشتاين بصيرورة الثورة البلشفية، ومعقد إذا ما طرحت علينا مصداقية الرواية الفيلمية في رصد الوقائع التاريخية، ومدى اقترابها من أسبابها وانعكاساتها.

يمكن أن يطرح نفس السؤال على تجربة سينمائية لها علاقة خاصة بالتاريخ. هي التجربة الجزائرية. ذلك أنه منذ أكثر من عشر سنوات ركز المخرجون الجزائريون على موضوع حرب التحرير بشكل يكاد يكون استثنائيا. حتى أن بعض النقاد لاحظوا أن هذه السينما كادت أن تتجمد في نوع من “سينما قدماء المحاربين”. تعرّضت هذه السينما من سنة 1963 إلى أواسط السبعينيات للتاريخ الحديث للجزائر، الذي تميز بالصراع السياسي والحضاري العام مع الاستعمار الفرنسي من منطق وطني مشحون بمثالية عارمة. ذلك أن الهاجس المركزي الذي سيطر على السينمائيين الجزائريين في تلك الفترة يتمثل في العمل على صياغة نوع من الصورة الذاتية للإنسان الجزائري، وبلورة الشخصية الوطنية التي حاول الاستعمار طمسها وتفكيكها.

توّج فيلم “يوميات سنوات الجمر” للأخضر حامينا، الذي أنجز في 1975، “سينما التحرير” بشكل ملحمي متميز للغاية. اعتمد مخرجه أسلوبًا خطيًا في سرد تسلسل الأحداث التاريخية ضمن سياق تشكُّل الوعي السياسي الوطني لأحد الفلاحين. لكن هل هذا التسلسل الذي اختاره السينمائي الجزائري، من سنين الرماد وسنين العربة وسنين الجمر، وسنين الهجمة إلى سنين النار، يمكن اعتماده في تكوين نظرة قريبة من واقع الصراع العام الذي عاشه الجزائري ضد التخلف وضد الاحتلال؟ لاشك أن لخضر حامينا حاول رصد بعض مراحل تبلور الوعي السياسي التحرري لدى بعض عناصر النخبة الجزائرية، كما أنه أبرز بعض مراحل الصراع الإيديولوجي والسياسي بين مختلف الفئات الجزائرية وموقفها من مسألة الاستقلال، غيرأن الفيلم سقط، في كثيرمن الأحيان، في صيغ بلاغية وخطابية أثرت في نوعية حضور التاريخ في الفيلم[5]. وبالرغم من ذلك فإن فيلم “يوميات سنوات الجمر” من بين أحسن الأفلام العربية التي أنتجت في السبعينيات، حتى ولو عَبر عن اختيار إيديولوجي واضح في التزامه، كما أن فيلم “المدرعة بوتمكين” بقي في طليعة أهم الأفلام التي أنتجتها السينما العالمية لحد الآن، علمًا أن هذا الفيلم انخرط، بشكل عضوي، في مسيرة الثورة البلشفية منذ العشرينيات.

ومهما يكن فإن الأفلام التي تتخذ من التاريخ موضوعا لها يصعب فصلها عن السياق الإيديولوجي والسياسي التي تم إنتاجها فيه، وكل حديث عنها لا يمكن أن ينفلت من مواجهة خلفيات إنتاجها لتظهر درجة الانخراط الإيديولوجي أو انعدامه، في عملية تشكيل صور الفيلم. لأن وظيفة تحليل السينما لا تتم، حقيقة، إلا إذا توفر شرطان : الأول أن يكون للسينمائيين استقلالا ذاتيا عن القوى الإيديولوجية والمؤسسات القائمة (الأمر الذي لا ينطبق على حالة مخرجي أفلام الدعاية) وإلا فإن عملهم لا يقوم إلا باستكمال عمل التيارات الإيديولوجية المسيطرة، أو المعارضة. أما الشرط الثاني فيتمثل في ضرورة احترام الكتابة للأساليب السينمائية، لا أن تخضع لنوع من المسرح المؤفلم، هكذا تتقدم مساهمة السينما في “تعقل” الظواهر التاريخية، بشكل مختلف، حسب درجة استقلالها وإضافتها الجمالية.

ومن الملاحظ أن المغرب أنتج أفلاما عن مرحلة الاستعمار في وقت متأخر بالقياس إلى التجربتين الجزائرية والتونسية. إلا أن ما يثير الانتباه في هذه الأفلام هو إما أنها تلجأ إلى التاريخ كذريعة لصياغة عمل سينمائي يطغى عليه الجانب الوثائقي أكثر مما يعتمد على رواية محكية بشخوصها وعقدتها..إلخ وهذا ما ينطبق على فيلمي "الذاكرة 14" لأحمد البوعناني" (1970) و"معركة أنوال" لمحمد العليوي (1982)؛ وإما أنها تتخذ من التاريخ موضوعا لرصد بعض وقائع المغرب الحديث في مرحلته الاستعمارية، والتساؤل عن هوية المغربي كتجذر تاريخي سعى الاستعمار إلى تهديد انتمائه ومحو ذاكرته، وهذا ما يبرزه فيلم "44 أو أسطورة الليل" لمومن السميحي (1981) و"بامو" لإدريس المريني (1983). وإما أن المخرج يستعمل التاريخ كإطار لتقديم رواية فيلمية لها شخوصها وموضوعاتها وعقدتها، تحيل على التاريخ الماضي ليس لمساءلة مكونات فتراته، وإنما لتبرير حالة راهنة وإلقاء الضوء على قضية مجتمعية معيشية، مثل أفلام "كابوس" لأحمد ياشفين (1984)، و"نهيق الروح" لنبيل لحلو (1989) و"السراب" لأحمد البوعناني (1980) و"جرحة في الحيط" لجيلالي فرحاتي (1978)..إلخ.

إن المخرج المغربي سواء اتخذ من التاريخ ذريعة أو موضوعا أو إطارا فإنه يريد أن يتموضع خطابه السينمائي ورؤيته للزمن وللإنسان ضمن الصراع العام الذي يميز اللحظة التي فيها يتم إنتاج الفيلم. فالتجاؤه إلى الماضي أو إلى التاريخ لا يمليه، بالضرورة، شرط إيديولوجي مفروض من طرف السلطة، أو أنه يوظف السينما لإضفاء الشرعية عليها كما هو الشأن بالنسبة لبعض الأفلام المغربية والعربية، بل إنه يحاور التاريخ للبحث عن أسباب الشرخ القوي الذي أصاب الوعي والجسد المغربيين. ف"44 أو أسطورة الليل" لمومن السميحي، بالرغم من أنه لم يقدم أي جديد على صعيد قراءة التاريخ المغربي الحديث، وبالرغم من الخلل الواضح في نسج وحبك لوحاته ولقطاته ومتوالياته على صعيد الإخراج والمونتاج، فإنه يلمس أسئلة حضارية بالغة الأهمية تتعلق بعمق التجذر الثقافي للذاكرة المغربية والانحسار الإبداعي في الزمن المغربي الراهن. أما فيلم "نهيق الروح" فإنه يوظف التاريخ لإدانة الحاضر، ويلتجئ إلى رموز الماضي للاحتجاج على أسلوب في السياسة لم يحدث التحول الذي كانت تبشر به الحركة الوطنية أيام الحماية. في حين أن فيلم "كابوس" لأحمد ياشفين فإنه يحيل على تاريخ أنتربولوجي للكشف عن التناقض الدفين الذي يسكن المغربي المعاصر في موقفه من المرأة.

2 -أزمنة الاعتقال والتذكر

للزمن في السينما أهمية استثنائية، سواء بوصفه موضوعا أو باعتباره آلية مكونة لبناء الرواية السينمائية. وقد انتبه مفكرون كُثر إلى هذه الأهمية، كما قدم جيل دولوز فهمًا من أكثر المساهمات الفكرية عمقا للظاهرة السينمائية في علاقتها بالزمن[6]. لكن كيف يمكن استحضار الزمن الماضي من خلال صياغة سردية سينمائية؟ إلى أي حد تتشابك المخيلة مع عناصر الذاكرة في عملية جعل الماضي حاضرا بالحكي ومن خلاله؟ وما هي حدود "الوفاء" لوقائع الماضي "وصدق" التذكر سيما في سياق يتميز بأنواع متفاوتة من حرب الذاكرات، ونزاع المشروعيات؟

أسئلة عديدة تفرض نفسها ونحن نتحدث عن التاريخ والحكي السينمائي، بل وتبدو صعبة المعالجة، خصوصا حين يتعلق الأمر بأعمال سينمائية، أو مشاريع روائية تتناول فترات صراعية من التاريخ السياسي المغربي تندرج ضمن ما أجمع المتتبعون لهذا الموضوع على نعته ب "سنوات الرصاص"، أي تلك الفترة التي شهد فيها المغرب انتهاكات جسيمة لحقوق المغربي، وتجاوزات تعسفية لتحطيم كرامته، والتشويش على نزوعه للمشاركة، والفعل والخيال.

عرف الإبداع الأدبي المغربي كتابات السجن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاعتقال ابتداءاً من أواسط السبعينيات بشكل أساسي، شعرا ونثرا، خصوصا من خلال كتابات عبد اللطيف اللعبي بالفرنسية، وعبد القادر الشاوي بالعربية. كما شهد إصدار نصوص عديدة من طرف معتقلين سابقين كتبوا عن واقع السجن، ومعاناة الاعتقال، ووصفوا درجات القهر الذي تعرضوا لها، وتناسلت النصوص بشكل بارز ابتداءاً من سنة 2000، حيث تمكنت العشرات من الأقلام، نساء ورجالا، من أهل اليسار أو من غيرهم، من تفجير ما اختزنوه من محن أثناء الاعتقال، وسردوا تفاصيل حياة النفي، والاضطهاد، والقمع، والسحق الوجودي داخل المؤسسة العقابية، باختلاف السنوات والمجموعات والتهم الموزعة7.

تداخلت في هذا المتن اعتبارات الذات، وتوترات الذاكرة، ورصد الوقائع. وهو ما يطرح أكثر من سؤال على صدقيته باعتباره مصدرا من مصادر وصف لحظة فارقة في الصراع السياسي المغربي، بحيث تتوزع أصحاب هذا المتن نزوعات الإعلان عن شهادة، وتأكيد لوقائع، وحكم على سياسة، وقراءة لمرحلة. مما يجعل مهمة الناقد الأدبي والقارئ عامّة، المهجوس باعتبارات التاريخ والسياسة، من الصعوبة بمكان، فضلا عن حيرة المؤرخ الذي ينوي الاستناد إلى الرواية الأدبية، السيرذاتية أو غيرها، في إعادة بناء وقائع التاريخ.

تحضر نفس الحيرة حين يتعلق الأمر بالمجالات التعبيرية الأخرى، وعلى رأسها المسرح والسينما. سمحت السنوات الأولى للألفية الجديدة بمساحات كبيرة لحرية التعبير، والمطالبة بالمحاسبة، والبحث عن الحقيقة، مهّدت لهذه الحركية في الوعي والزمن والرواية، بأشكالها المختلفة، دينامية حقوقية، ومدّاً مدنيا تمكن، بالتدريج، من الخروج من الحجر الذي فرضته السياسة على العمل الحقوقي المدني المستقل. عبرت هذه الصيرورة عن ذاتها من خلال خطابات متفاوتة في أشكالها ومضامينها، غنية بدلالاتها ورموزها. متعارضة أحيانا في خلفياتها ومقاصدها، ولكنها متكاملة لتكثيف لحظة وعي مركبة بالذات، بالزمن، بالدولة، وبالمجتمع. فمن "الحقيقة والإنصاف" إلى "الإنصاف والمصالحة"، رحلة قطعها الوعي السياسي والرواية السردية للإحاطة بتوترات مرحلة معقدة من تاريخ مجتمع صارعت مكوناته من أجل إعادة بناء هويته السياسية والثقافية والوطنية، في تنوعها وتعددها، الفعلي لا الافتراضي. وسقط في الصراع ضحايا، وتعرضت الحقوق للانتهاك، والكرامة للخدش، والهوية للتشويش.

لا شك أن الموضوع أشمل مما يحركنا في هذا المقام. وما يهمنا فيه هو جانبه الحكائي. وبالضبط ما يتعلق فيه بعلاقة الزمن والذاكرة والرواية السينمائية. ويبدأ تعقد الموضوع من تعقد الأسئلة التي يستدعيها، ذلك أن الرواية السينمائية أو غيرها تجد نفسها موزعة بين نمطين من السؤال: الأول ينزع إلى الحديث عما جرى، وهو توجه قد تطغى عليه إرادة الوصف، والرصد، ولكنه يصعب الانفلات من اعتبارات مكبوتة تختلط فيها مقتضيات التأريخ بإسقاطات الذات؛ وأما الثاني فيدعو إلى الوقوف عند الأسباب التي كانت وراء ما جرى. ففي الحالة الثانية قد يميل البعض إلى اعتبار سبب ما جرى يعود إلى استبدادية الدولة وعنفها "اللامتكافئ"، أو إلى أن الصراع كان محتدما بين أطراف التجأت الدولة إلى وسائل قهرية لحسمه لصالحها، أو من يرى بأن الانتهاكات وقعت، كيفما كانت الأسباب وأشكال تدبير الصراع، ويتعين النظر إليها باعتبارها انتهاكات وتجاوزات لحقوق الإنسان، والحديث عنها بوصفها كذلك.

والظاهر أن هناك فرقا بين الجواب عن سؤال "لماذا جرى ما جرى"؟ والرهان الذي يمكن أن يعقده أي فاعل على رواية هذا الماضي8. لأن الأمر يقتضي احتياطات كبرى في استعمال الرواية الشفوية إذا كانت تحركها اهتمامات تأريخية، وما يفترضه من شروط القرب من الحدث، أو من الضحايا، أو من الصدق، أو رهانات قول الحقيقة...الخ، إذ يتعلق

الموضوع بتدوين أو تسجيل حكايات أشخاص، وجماعات، وشكاوى مناطق تعرضت للظلم والقمع، لمعرفة "حقيقة" ما جرى، قصد التفكير في شروط الإنصاف، والتصالح مع الذات.

ولأن الذاكرة تتوزع إلى ما هو تكراري وما هو تخيلي، ويجد أصحابها أنفسهم، في كثير من الأحيان، مورطين في أحداث ومشاركين فيها، بكيفيات مختلفة، فإن المرء يواجه مشكلة نزع الطابع الإسقاطي على الحدث، أو الشحنة الإيديولوجية على الحديث، والانتباه إلى العمق الدرامي للكلام عن أحداث مأساوية. وهو أمر لا أحد يمكن ضمان شروط صدقيته كلية. فالسياق الانتقالي من مناخ الاحتقان إلى مسلسل تحرير الرواية والكلام قد يشهد انزلاقات، من بينها اختزال المرحلة المقصودة في الانتهاكات، أو على العكس اللجوء إلى التبرير لإضفاء الشرعية على سياسة أو على اختيار، التاريخ وحده، ضمن جدلية التذكر والنسيان، أو التدوين والمحو جذير بروايته وتثبيته في النص والواقع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليست هذه العملية هيِّنة على كل حال، لأنها مركبة ومعقدة، وموضوع سجال، ومعرضة لتأويلات تحت تأثير صراع الذاكرات والمشروعيات، غير الواعية، دائما، بالأبعاد التاريخية لهذه العملية. قد يتقدم التاريخ أحيانا بوصفه فاعلا لإصلاح الأعطاب الماضية، أو استحضار ما تم طمره بفعل القهر والنسيان. فحينما لا تجد فئات محددة من المجتمع نفسها في الرواية الوطنية الكبرى، أو في التاريخ الرسمي المركزي، أو حين لا تتعرف ذاكرات بعينها عن رموزها في السرد التاريخي العام جراء التمييز، والاستبعاد، أو الإحساس بالانتماء إلى مواطنة من الدرجة الثانية، أو الشعور بأنه ضحية لسياسة ظالمة، حين يحصل ذلك، وقد حصل بالفعل في كل تواريخ بلدان العالم، فإن كتابة التاريخ، في مناخ من الحرية والهدوء، تفترض إعادة بناء تنظيم التراتبية بين الذاكرات الجزئية للجماعات، ومنحها المكانة المنصفة في الذاكرة الوطنية العامة.

اقتضت المعالجة السياسية والمؤسسية أن يسائل المغرب ذاته في التعامل مع التاريخ المعاصر استنادا إلى لغة جديدة بل وإلى حساسية وطنية تضمنت درجة عالية من عناصر ثقافة الاعتراف، والنزوع إلى فتح جروح بدون حرج ولا عقد، وذلك بهدف المصالحة استنادا إلى إقرار الإنصاف وجبر الضرر.9

وأما التناول الإبداعي لهذه المرحلة فقد تفاوتت النصوص والأعمال، كمًّا ونوعًا، حسب مجالات التعبير، وتميز هذا المبدع أو ذاك. وقد عملت السينما على اقتحام موضوع "سنوات الجمر" بطرقها الخاصة. ابتدأت محتشمة مع الفيلم المطول الأول لسعد الشرايبي "يوميات من حياة عادية" الذي تعرض فيها لعلاقة صديقين شتتهما الاعتقال السياسي لأحدهم، ولحالة الاغتراب التي سيعانيها بعد خروجه من السجن، والصدمات التي يتلقاها من صديقه القديم، ومن طرف استقبال المجتمع له. كما تناول عبد القادر لقطع في فيلم "وجها لوجه" قصة شاب كبر على واقع فقدان أبيه، ووعى شيئا فشيئا بأسباب هذا الفقدان مما دفعه إلى مغامرة البحث عن الحقيقة. حقيقة اختطاف أبيه، المهندس المتخصص في السدود، الذي مثل، بسبب أفكاره ومواقفه، خطرا على مصالح كبرى تمكنت من القضاء عليه بطريقة لا أحد يعرفها، كما لم يتمكن ابنه من الكشف عنها.

الأفلام التي اتخذت من الاعتقال السياسي موضوعا مركزيا لها -والتي تهمنا هنا- هي "جوهرة بنت الحبس" لسعد الشرايبي، و"درب مولاي الشريف" لحسن بنجلون، و"ذاكرة معتقلة" لجيلالي فرحاتي. ثلاثة أفلام متفاوتة القصة والبناء والمعالجة. فيها ما وضع لها نص السيناريو بشكل مباشر، (فيلما سعد الشرايبي، وجيلالي فرحاتي)، وآخر (فيلم لحسن بنجلون) اقتبس من كتاب، لمعتقل ذاق مرارة الحرمان من الحرية، وعانى من بطش المؤسسة القمعية، وهو كتاب "الغرفة السوداء" لجواد مديدش.

سقط فيلم "جوهرة وبنت الحبس"، للوهلة الأولى، في نزعة تضخيمية لحالات إنسانية في ظل الاعتقال وظروف التعذيب. تسجيل هذه الملاحظة لا علاقة له بالطبيعة القهرية لأجهزة القمع والعقاب، بل للقول بأنه لا يكفي تناول موضوع الانتهاكات التي تعرضت لها فئات من المناضلين السياسيين الملتزمين حزبيا، أو شرائح من الشباب الذين اعتنقوا مبادئ اليسار الجذري، لكي نحكم على العمل السينمائي بالجودة بداهة. فارتباك البناء العام للسيناريو، والتقديم الباهت لشخصيات الفيلم، والاختفاء وراء بعض المجازات التي يبدو عليها طابع إقحام أكثر من اعتبارها عناصر تدعم التكوين الدرامي أو الصياغة الحكائية للفيلم (الحذاء الضخم الذي توظفه الفرقة المسرحية في الفيلم...). عناصر عديدة تجعل فيلم "بنت الحبس" تطغى عليه نزعة الافتعال، والتضخيم، مع ارتباك بارز في عدم احترام عناصر الديكور، والعلامات، والأشياء التي تعود إلى المرحلة التي يؤطر فيها الفيلم أحداث روايته.

لا يكفي أن تهتم السينما بموضوع مُركب من قبيل الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، انطلاقا من عواطف، أو من نوايا حسنة. فإذا كان هذا الموضوع يستدعي تعبئة فكرية للاقتراب من أسئلة الزمن والتاريخ في علاقتها بالذاكرة والمخيلة، أي ما ينعته "بول ريكور" بـ"سياسة الذاكرة"، فإن المجال الإبداعي، السينمائي بشكل أخص، يفترض، إضافة إلى هذا الشرط، "سياسة تخيلية" تمنح للزمن عمقه الحكائي وللأحداث والشخصيات صدقيتهما المناسبة في نسيج البناء والحبكة الروائية.

يتناول "درب مولاي الشريف" لحسن بنجلون موضوع الانتهاكات، والاعتقال، وسطوة الأجهزة القمعية، والتذكر بذكاء واضح، وتواضع بارز. ربما لأن مؤلف السيرة الذاتية "الغرفة السوداء" شارك في كتابة السيناريو. إذ تمكن من صياغة تركيب حكائي لا إزعاج فيه بين الذاتي والموضوعي. ذاتية المناضل الذي تعرض لما تعرض له من انتهاكات، وموضوعية الوقائع التي يلتقي حول "حقيقت"ها عدد كبير ممّن خبر هذه المحنة. لا مجال للإشارة إلى أن الذاتية والموضوعية والحقيقة والواقع، مفاهيم ليس من السهل ضبطها مفاهيميا حين يتعلق الأمر بسرد سينمائي تدخل في بنائه عناصر تقنية ودرامية لها منطقها الخصوصي الذي لا يستجيب، بالضرورة، للحمولة الدلالية التي يمكن أن تكون لهذه المفاهيم في خطاب العلوم الإنسانية والتجريبية.

نحن بإزاء عمل تخيلي أراد استحضار أحداث مضت، أو تطلع إلى إعادة تملك زمن مضى استنادا إلى ذاكرة مجروحة، أو إلى جسد ما يزال يحتفظ بكثير من جروح ذلك الزمن القاسي.

ولعل الرهان الكبير الذي يواجه كل من يريد الخوض في هذا النوع من الرواية، يتجلى في تمثل الماضي باعتباره ذاكرة؛ بل إنه اللغز الأكبر، إذ يطرح ذلك على المؤرخين والمفكرين، كما على الكتاب والسينمائيين، وبكيفيات متفاوتة ومفارقة، ضرورة الصياغة التركيبية بين الحضور، والغياب، والماسبق، أي أن الصور المستندة إلى التذكر تتقدم بوصفها وقائع أو حوادث، أو أشياء كانت، وجرت في زمن مضى، ولم تعد الآن.

انشغل الفكر الفلسفي بهذه المفارقة منذ أفلاطون وما يزال. لا يتحدث أفلاطون عن الذاكرة ضمن معادلة الغياب والحضور فقط، ولكن باعتبارها استحضارا أو تذكرا، وحين يحصل ذلك –من طرف من له القدرة على القيام بهذه العملية- يتحقق ما يسمى بالتعرف، يتداخل هنا عمل الذاكرة ونشاط المخيلة من خلال عملية التفاف على الذاكرة من خلال المخيلة، لأن الأمر يفترض تمثلا حاضرا لشيء غائب. ويلاحظ بول ريكور أن برغسون هو من جعل مسألة التعرف على الزمن الماضي مركز إشكالية الذاكرة برمّتها.10 يتم التعرف على الماضي باعتباره مضى. لذلك فإن التاريخ يمكنه تقديم روايات بوصفها نتاج إعادة بناء للوقائع، لكن ما بين هذه العملية، كيفما كانت دقتها وقربها من الأحداث، وما

بين التعرف هناك "بون منطقي وفينومينولوجي" يعود إلى مسألة قدرات الذاكرة على "الوفاء"، وإلى الأزمنة المعقدة والمتشابكة لحركة التاريخ.

3 -جلسات الاستماع وسؤال الشهادة

في سياق هذا الأفق من البحث عن الحكاية، أو عن شروطها الزمنية المعقدة، وعن مساحة التخيل في عملية استحضار ما مضى من خلال التذكر والتعرف، يأتي دور الشهادة. ما وقع في المغرب سنة 2005 تاريخي بكل المقاييس. إذ تمكنت "هيأة الإنصاف والمصالحة" من تنظيم أكبر عملية اهتمام بالذات وبالذاكرة في تاريخ المغرب المعاصر. وفي غضون سنتين أطلقت دينامية جماعية، متعددة ومتراكبة بدأت بالبحث في تفاصيل الملفات، والتاريخ الشخصي لمن تقدم باعتباره ضحية من ضحايا الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، ورافقتها بنبش في الأرشيفات والمراجع الكفيلة بإضاءة مسلسل التعرف، وكشف بعض تفاصيل "الحقيقة"، وبتأطير جلسات استماع "لشهادات" أشخاص ضحايا ارتأى أصحاب القرار السياسي، بشجاعة ملحوظة، بثها مباشرة عبر التلفزيون. حدث سياسي وإعلامي وثقافي وإنساني نادر. شهادة مركبة. تداخلت فيها أسباب المحاكمة، والبوح بالمعاناة، والقراءة البعدية للأحداث، والمحاسبة السياسية، والنقد الذاتي، وتكسير دائرة الخوف. لم يكن الاستماع مجرد عملية إدراكية لتبادل الكلام والإنصات. كان أكبر من ذلك. كان لحظة اعتراف متعددة الأبعاد. اعتراف الدولة بانتهاك حقوق المغربي في مرحلة محددة، اعتراف الضحايا بما جرى لهم جراء هذا الانتهاك، وبالمعطيات السياسية التي كانت وراء ذلك، اعتراف البعض منهم بأخطاء في التقدير السياسي لإدارة الصراع...الخ. قد تكون جلسات الاستماع خضعت لبروتوكول في التأطير والإخراج. وهذا منتظر ومحسوب. لكنها مثلت حدثا، بالمعنى التاريخي الكثيف للحدث، ومنعطفا يؤشر على استعداد الدولة على الإقرار بما صدر عنها من تعسف، والابتعاد قليلا عن النزعة الأبوية الساحقة التي توهمت ترويض الكائن المغربي من خلال عملية استبعاد منهجية لوجوده ولكرامته، ويؤكد على جموح ظاهر للبوح، وإطلاق حرية القول والجهر بما جرى . كل حسب ما أسعفته ذاكرته وقدراته على "التعبير" عن جراحاته ومعاناته. من نبش في الذاكرة وفي الوثائق، وبين ثنايا الكلام ودبدبات المشاعر، إلى نبش تحت الأرض لكشف قبور جماعية، حاولت "هيأة الإنصاف والمصالحة" استحضار تفاصيل زمن قريب مضى. لا مجال للجدال حول مدى "حقيقة" ما تم استحضاره، أو الانخراط في اعتبارات قضائية وجنائية تفترض المحاسبة والمسؤولية. فهذا جدال له شرعيته التامة، ولكنه يحوز إطاره السياسي والقانوني الملائم. المهم أن جدارا تم تكسيره، ودوائر تحوط وخوف خضعت للخلخلة والاختراق، وحكايات انطلقت، ومعاناة ضمنت شروط الاستماع إليها، وشهادات انتزعت مدى أوسع لتلقيها والتقاطها، والتعرف فيها على ما كان للظلم من سطوة، وسياسة الاستعلاء من مهانة. وراء ذلك اعتبار كبير يتمثل في تحقيق المصالحة بين الدولة والمجتمع، والالتزام بأن لا يتكرر ما جرى ضمن التزامات قانونية وسياسية وأخلاقية يتعين إدماجها في البناء التشريعي للبلاد[11].

للشهادة على ما جرى، أصدر جواد مديدش كتابه "الغرفة السوداء"، وحوله حسن بنجلون إلى فيلم. وسواء تعلق الأمر بالكتاب أو بالفيلم، فإن سؤال الشهادة يطرح نفسه بقوة. من أي زاوية يمكن النظر إلى هذه الشهادة؟ هل هي تعبير عن تذكر، وعن تفاصيل زمن تعرض فيه صاحب الشهادة إلى ما تعرض له من ألم ومعاناة؟ أم هي شهادة تمثل امتدادا لذاكرة مؤطرة ببنية سردية لها منطقها ولغتها وعمقها الوجداني، وخلفياتها ومقاصدها؟

سؤال إشكالي لا ندعي أن سياق هذا الحديث يسمح بالتعمق فيه. والمؤكد أن الشهادة لا تكون شهادة إلا إذا تمكن الحكي الذي يرصد واقعة ما من الانتقال من الخاص إلى العام، ومن المعايشة الذاتية إلى تقديمها للآخرين. تؤكد الذات، أمام الآخر، بأنها كانت شاهدة على أحداث وقعت. وفي هذه الحالة يجوز مقارنة ومقايسة أو مواجهة شهادات مختلفة حول نفس الأحداث موضوع الحكي، مما يطرح، مرة أخرى، صدقية الشهادة والشهود، كما يقول بول ريكور.

فيلم "درب مولاي الشريف" شهادة، حكي، وتذكر، وتركيب. وإذا كانت الشهادة تطرح مشاكل فإن واجب التذكر، من خلال الحكي والتركيب المختار لبنائه، مثَّل، إلى حد ما، نوعا من الإدانة لمرحلة، ومن المطالبة بالإقرار بتاريخ تميز، من بين ما تميز به، بالانتهاك والتعسف. هل استطاع الفيلم إبراز هذه المعادلة على صعيد التمثيل والإخراج؟ هذا سؤال نقدي في حاجة إلى معالجة خاصة. لكن يكفي أن نشير إلى أن هذا الفيلم، لربما أقل من مبالغات "جوهرة بنت الحبس" أظهر، مرة أخرى، أن طرق تماهي الممثلين مع شخصيات في فيلم يعالج مسألة جدية، كثيرا ما تظهر درجة كبيرة من الافتعال، وغياب الأصالة. ذلك أن المخرج، باستناده إلى أجهزته التصويرية وأجساد تمثيلية لم يتمكن من ابتكار صور قريبة من متخيل كاتب الكتاب، أي أن المشاهد يلاحظ نوعا من الفارق السردي بين ما يعرضه متواليات الفيلم وبين متخيل الاعتقال. وهذا مفهوم نظرا لغربة أغلب الأفلام المغربية عن المتخيل الجمعي، وحتى إذا انطلقت منه فكثيرا ما تسقط في نمطية تفقد إبداعية المتخيل، وتضيع قدرتها على الإقناع والجذب. هذا فضلا عن العجز الكبير في تصوير العنف.

الفيلم شهادة عن عنف مورس على أجساد وأرواح، لكن العنف المعروض سينمائيا يُفقد الشهادة قوتها. وليس الأمر يقتصر على هذا الفيلم، لأن المخرجين المغاربة لا يعرفون تصوير مشاهد عنف، خصوصا الجسدي منه- باستثناء بعض المتواليات المُوفقة التي نجح نورالدين لخماري في تركيبها في فيلم"كازا نيغرا"-. بل سأجازف بالقول بأن الملاحظة تنطبق على السينما العربية برمتها، اللهم إلا استثناءات قليلة، على رأسها فيلم "عرب" لفاضل الجعيبي، ومظاهر من العنف المحبوك في أفلام برهان علوية، "بيروت اللقاء" و"رسائل من زمن الحرب"، حتى المخرج يوسف شاهين لم يبرع كثيرا في صياغة العنف سينمائيا خصوصا في "وداعا بونابارت" حين تضمن مشاهد مواجهة عديدة أغلبها تم تقديمه بطريقة غير مقنعة، مع أن الفيلم توفر، إنتاجيا، على إمكانيات مريحة. ليست المشكلة مادية فقط في الممارسة السينمائية مرة أخرى، وإنما في القدرة على التحكم في العملية السينمائية وفي تأطير أجساد ومشاعر ورموز، وإيقاعات مرتبطة بحالات عنف سواء المادي أو المعنوي.

ولذلك فإن "درب مولاي الشريف"، وإن كشف تجربة الاعتقال وإرادة نفي الخصم في الصراع السياسي، فإنه قام بذلك، ببساطة، ودون إدعاء مزعج. قد تظهر بعض صور التسرع في اللغة أو الميل غير الضروري لإضفاء البعد الدرامي على مشاهد ليست في حاجة إلى ذلك، ولكن أصحابه قاموا بالاختيار المعقول: تقديم رواية سينمائية اعتمادا على شهادة. وهو عمل ليس سهلا كما أشرنا إلى ذلك لأنها شهادة مركبة. بدون إلغاء النزوع الطبيعي لأصحاب الفيلم للتعبير عن التضامن مع من تعرض للانتهاك الجسيم لحقوقه أو للاحتجاج الظاهر أو الخفي ضد أجهزة القهر، غير أن هذا النزوع يبين، مرة أخرى، صعوبة تقديم رواية تستحضر تجربة معاناة مضت، بدون الخوض في لعبة الانتقاء والتمييز، والإظهار والإخفاء، ودون اشتباك صور المخيلة بأشياء الذاكرة.

للجانب البلاغي دور كبير في بناء الكتابة، سواء كانت كتابة متخصصة، حررها مؤرخ، أو كتابة

سردية تخيلية صاغها روائي أو مخرج. تختزن الوقائع التاريخية تفاصيل ماضية لا تقدر الذاكرة على استحضارها، أو تثبيت صورها دائما، خصوصا حين يتعلق الأمر بصور وتفاصيل مؤلمة. وهو ما يؤثر ضرورة على انتقاء الكلمات واختيار الجمل، والاستناد إلى إيقاع محدد في الحكي والكتابة والبناء. ولعل ذلك يطرح مشكلة الفهم في علاقته بالتذكر. إذ يصعب علينا، في سياق عملية تفهمية لأحداث الماضي، الخوض في لعبة الحكم، أو الإدانة. كما أن التذكر –تذكر هذه الأحداث- يتم ترجمته في شكل حكايات يصعب عليها تجنب الانتقاء. ولذلك، كما يقول ريكور، إذا كنا عاجزين عن تذكر كل شيء، فإننا أكثر عجزا على رواية كل شيء. والقول بمشروع تذكر يدعي الشمولية، والإحاطة التفضيلية بوقائع الماضي، هو قول لا معنى له، أو كفيل بإنتاج أي شيء سوى المعنى. قد تقدم سردا يهول من الجراحات أو من مظاهر الظلم، وقد يكون له وقع طيب سيما إذا كانت شروط التلقي، وجدانيا وسياسيا، تساعد على تقبل هذا السرد. ما بين النزعة، الواعية أو اللاواعية، "لأدلجة الذاكرة"، والإمكانيات البلاغية الكبيرة التي تسمح بها الكتابة، النثرية أو السينمائية، وبين الحرص على "وفاء الذاكرة" لحوادث الزمن الماضي، يجد الإنسان نفسه حائرا داخل رهانات يتداخل فيها المجاز، والإيديولوجيا، والسياسة، والأخلاق، وتقنية الكتابة.

فارق كبير بين معايير المؤرخ واختيارات صاحب الشهادة، كيفما كان النمط الحكائي التي تصاغ به تفاصيل الشهادة. فما يمكن أن يحوزه المؤرخ من معطيات مؤطرة في أسبابها وسياقاتها، لا يتطابق، ضرورة، مع ما يمكن لصاحب الشهادة أن يشهد به من داخل التجربة. وما بين هذين المستويين في التعاطي مع الزمن الماضي، سيما إذا كان ما يزال طريا في الحدوث، وفي سياق ما تزال الذاكرة فيه محل نزاع ذاكرات، يبدو من اللازم التحلي بكثير من الحذر في إصدار الأحكام، أو الدفاع بإطلاقية، عن "حقائق" أو عن "صور" باعتبارها مطابقة للأحداث أو جرت كما تحكي في الرواية. فالتاريخ، عند بول ريكور، يمكن النظر إليه من زوايا ثلاثة: تاريخ "وثائقي" تتقرر فيه صدقية أو زيف الطرق التي تقدم بها الأحداث؛ وتاريخ "تفسيري"، يعالج العلاقات والأدوار المتبادلة بين ما هو اقتصادي واجتماعي، وما هو ثقافي وسياسي. وهنا تتداخل اعتبارات الحكي بكيمياء الأحداث للوقوف عند أسباب حدوث ما حدث؛ ثم التاريخ التأريخي" الذي يبنى روايات الأحداث الكبيرة التي طبعت مسار شعب وأمة. في هذا المستوى تتكثف الكتابة التاريخية.

وهكذا إذا كان التاريخ "الوثائقي" يستند إلى معايير التحقق، والتاريخ التفسيري إلى صراع التأويلات، فإن التأريخ، في تصور ريكور، له شعريته ونظامه السردي المميز نظرا لكونه يتعلق باعتبارات التفهم الذاتي لأمة للحظاتها التأسيسية الكبرى12.

لعل هذا الفهم للتاريخ يزج بنا في مسائل إشكالية جمة، غير أن الإشارة إلى ضرورة التمييز بين مستويات التاريخ يساعدنا، على الأقل، على الوعي بالأبعاد المتشابكة للسرد الذي يسعى إلى العودة إلى زمن مضى، سواء كان من قبل مؤرخ محترف، أو من طرف شاهد عايش تجربة ما، أو كان نتاج حكي تخيلي لمبدع. في كل هذه الحالات هناك احتمال دائم لتعرض الرواية إلى خطر الخلط بين فعل التذكر وفعل التخيل. وهنا تضاف صعوبة أخرى ترتبط بتقرير الحدود بين الفعلين، أو على العكس من ذلك بناء تركيبي مقنع بينهما. لكن كيف يمكن الجمع بين رؤية الذاكرة التي تسعى إلى استحضار الواقع الماضي، والتقاط ما جرى من حيث هو لحظة سابقة تؤشر على علامة زمنية لشيء مُتذكَّر، وبين المخيلة التي تتوجه نحو اللاواقعي، والتخيلي، والممكن، والفانطاستيكي.13

سؤال شائك، مرة أخرى، لكنه لا أحد يتطلع إلى مقاربة الماضي، والذاكرة، والتذكر، والحقيقة، والمخيلة يمكنه الانفلات من مواجهته،

ARCHIVE http://Archive.beta.Sakhrit.com

سيما في سياق جدلي تتنازع فيه الذاكرات، وتتنافس فيه الحساسيات، في ظرفية سياسية وتاريخية انتقالية مفتوحة على كل الاحتمالات، ومن بينها بذل كل المجهودات لإنجاح التحول من المؤقت إلى الدائم المتجدد، ومن الانتقال إلى الاستقرار المؤسسي الديمقراطي قصد إعادة بناء الدولة والمجتمع ضمن تعاقد وطني.

وإذا غلبت على هذه الظرفية اعتبارات سياسية وأسئلة من طبيعة تاريخية ارتبطت، بشكل كبير، بقضايا المواطنة، والإنصاف، والاعتراف، والصفح، والمصالحة، فإن الإبداع إدراك مميز لها أيضا. فالمغرب طيلة هذه السنوات الأخيرة دخل في منعطف مثير على صعيد بناء الخطاب السياسي الرسمي، ووسع من مساحات القول المتاحة لتيارات الفكر والرأي. وهو بذلك يؤسس، على ما يظهر، للحظة تؤكد مؤشرات عدة على وقعها التاريخي، وما يمكن أن يكون من امتداد ومفعول على الدولة والمجتمع. طرحت أسئلة كبرى على التاريخ، والهوية، والرموز، والسياسة، والدين...الخ وانشغلت النخب، بكل انتماءاتها، بقضايا العدالة الانتقالية، لتصفية الحساب الهادئ مع ماضي الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، والتحرر التدريجي من اختناقات الصراع السياسي السابق، والانخراط في أفق جديد يؤسس لكتابة تاريخ سياسي وطني لا يقبل بتكرار ما جرى من تجاوزات.

ما بين التذكر والاعتراف، والإنصات، والنسيان والصفح، والمحاسبة...الخ تكثفت المناقشة الوطنية بشكل غير مسبوق. تواجهت الحجج بالحجج، منها من ينطلق من أبجديات العدالة الانتقالية مع مراعاة السياق الوطني، ومنها من يلح على إدخال اعتبارات قضائية لمعالجة هذا الماضي. هناك آثار ومسؤوليات وأيضا إرادة للاعتراف والدعوة إلى النسيان. والنسيان المقصود هنا ليس نقيضا للذاكرة والتاريخ، بل النسيان المقرون بالصفح. وإن كان النسيان والصفح يحيل كل واحد منهما على إشكالية مختلفة، كما يرى بول ريكور، لأن النسيان يفترض الذاكرة والوفاء للماضي، وأما الصفح فيرجع إلى الذنب والمصالحة مع الماضي. تلتقي مسارهاتين الإشكاليتين فيما يشبه أفق الخلاص من ثقل المعاناة. ذلك أن الذاكرة تتحدد، كما هو معلوم، في صراعها المستمر مع النسيان. ولكن الناس، وإن بطريقة عفوية، يستبعدون شبح أي ذاكرة لا تنس شيئا، من هنا يحصل ما ينعته ريكور بالتفاوض مع النسيان لإيجاد التوازن الممكن بينهما.

يعالج فيلم "الذاكرة المعتقلة" لجيلالي فرحاتي موضوع الاعتقال والذاكرة بكثير من الحذق والرصانة. لا ضجيج في الفيلم ولا إدعاء. يتناول فترة سنوات الرصاص من خلال سيناريو ركز فيه على مقتضيات الفن أكثر مما غلَّب اعتبارات السياسة. حاول ملامسة أكثر من موضوع بسلاسة، ومسارات الشخوص بتوازن بارز. يتعرض لمأساة إنسان فقد الذاكرة. ذاكرة الزمان والمكان. لأن تجربة الاعتقال أشرس، أحيانا، من قدرة الكائن على المقاومة والتذكر. يتعلق الأمر بتشابك مصائر مثير. يروي الفيلم حكاية شاب منحرف يجد نفسه، عند خروجه من السجن، أمام مهمة لم يكن يتوقع يوما أنه سيقوم بها، وتتمثل في عملية البحث عن أفراد عائلة معتقل خرج معه فقد الذاكرة، من أجل العثور على صديق أو عنوان يمكنه التعرف عليه. لا هو قادر على تذكر شيء، ولا أحد يستطيع توجيه الشاب الذي لا يعرف أي وجهة يتجه. ومع ذلك حاول السؤال عن أية علامة يمكنها المساعدة على التحقق من هوية هذا المعتقل الفاقد لأهم مقوم من مقومات إنسانيته. يعيش تمزقا عجيبا بين نزوعه نحو العودة إلى عالمه الذي بسببه دخل السجن وبين الرفق بهذا المعتقل الذي ضاعت ذاكرته والبحث له عن هويته الاجتماعية. يقدم الفيلم، في نفس الوقت، عملية بحث أخرى، ومن زاوية مغايرة، تقوم بها رفيقة سابقة لهذا المعتقل الذي يعجز عن تعقل ذاته، عادت بعد سنوات لمعاودة اللقاء مع هذا الرجل الذي يظهر أنه استغرق في نسيان تراجيدي يكثف، في كثير من

تعبيراته، مأساة الاعتقال التعسفي، والانتهاكات التي تعرضت لها الحرية في زمن الصراع السياسي.

يؤطر جيلالي فرحاتي، بشكل متواز، عملية البحث المزدوجة هذه. واحدة يقودها شاب أتى من عالم الانحراف تورط في مسلسل شبه سوريالي للعثور عن هوية مفتقدة أو ضائعة؛ وأخرى تخوضها امرأة تعيش على ذاكرة مشتركة مع من فقد ذاكرته. تتمثل مفارقة الفيلم في أن هذا البحث سيبقى معلقا، واللقاء لن يحصل بين الذاكرة الضائعة ومن انخرط في تذكر لا يتوقف، بين النسيان الاضطراري وتذكر متدفق لدرجة الرومانسية. هكذا صاغ جيلالي فرحاتي حكاية فنية تتخذ من الاعتقال والذاكرة موضوعا لها. متفاديا السقوط في الافتعال أو ركوب موجة الإدعاء بتناول قضايا سياسية بطريقة تلفها شعارات أكثر مما يؤسسها وعي هادئ بتعقد مفارقات النضال والالتزام، والتاريخ والوطن. يعبر النسيان في الفيلم عن أقصى درجات الضعف الإنساني، ويكشف هشاشة الكائن. وهو بذلك يوفر لنا إمكانية سؤال قد تبدو عليه مظاهر المفارقة: ألا يمكن للنسيان أن يعبر، في ظروف قاسية، أو بعد تجربة قاسية، عن ذاكرة جماعية متصالحة مع نفسها؟

قد يبدو هذا السؤال قاسيا لأن الأمر يتعلق، في الفيلم، بحالة إنسانية تراجيدية. لكن الفيلم يقدم لنا حالة رجل تعرضت ذاكرته لما أسماه بالاعتقال، ويعرض علينا، في نفس الآن، حالة رفيقته السابقة التي تتدفق تذكرًا، وتحمل حنينًا جارفًا لزمن مضى. وما بين الذاكرة المعتقلة والتذكر اللامحدود أفق ممكن للتركيب شريطة اندراجه في سياق انتقالي جماعي يتغيا تجاوز أسباب الصراع، والإقرار بإنصاف من تعرض جسده وكيانه، أو ذاكرته "للاعتقال" والاعتراف بالانتهاك، والاعتذار عنه، والانخراط في عملية وطنية شاملة لإعادة بناء حقل سياسي جديد، وتعاقد اجتماعي أساسه المواطنة، والعدل والمساواة، والتدبير الحضاري والديمقراطي للتعددية الاجتماعية والسياسية والثقافية.

من الصعب القيام بإسقاط فكري أو سياسي مسبق على عمل إبداعي، لكن المعالجة الفكرية أو السياسية لعمل تخيلي يؤطر نفسه في سياق تاريخي وسياسي إشكالي تجد لها أكثر من مبرر. والأفلام الثلاثة التي أتينا على ذكرها، بحكم اختيارها لموضوعات "سنوات الرصاص" تعرض نفسها لهذا النوع من المعالجة، حسب المضامين ونمط البناء وأساليب الحكي. يتعلق الأمر بمحاولة الاقتراب من سؤال إشكالي يفترض نوعا من التفاعل بين فعل التذكر وفعل التخيل، بين انشغال الذاكرة بوصفها تستدعي زمنا مضى، وبين المخيلة باعتبارها تزج بالانسان في زمنية لا واقعية، فانطاستيكية، وممكنة. ما بين هذين المستويين تطالب الشهادة بحقها في الحكي، والسياسة بواجب التفاوض على الماضي وطرق قراءته لإعادة ترتيب شؤون الحاضر والمستقبل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضرت الشهادة بقوة في فيلم "درب مولاي الشريف" إذ عمل على تركيب تجربة معاناة ذاتية مع ما تسلط على جيل متمرد على السائد من قهر لتكسير إرادة جماعية كانت تسعى لإحقاق العدل والمساواة والحرية. فارق مهول بين أجهزة الدولة القمعية وبين شباب شغف بالتغيير، وبتجريب أشكال أخرى من التنظيم الاجتماعي ومن العمل الثقافي والسياسي. في حين أن "ذاكرة معتقلة" تعرض لمأساة مناضل استغرق في نسيان تام. وما بين فقدان الذاكرة للرجل وفائض التذكر بالنسبة لرفيقته التي كانت تبحث عنه وعن أثارته، بون لا ضفاف له. المثير في الفيلم هو أنه عاند فكرة حصول اللقاء بين الفقدان والحنين الجارف، وكأني بصاحبه يميل إلى الدعوة إلى نسيان مآسي تلك المرحلة. ولم يكن يتعلق الأمر بصراع مع النسيان، وإنما بحالتين؛ الأولى توقفت قدرتها على التذكر بشكل تام، والثانية غارقة في أشياء الذاكرة. كان من الممكن تصور لقاء بينهما، ولو حصل لكان من المحتمل أن يكون في ذلك سببا لتحرير "الذاكرة المعتقلة"، ولكن الاختيار استقر على أفق آخر، أفق الانفصال المزدوج عن ذكريات ونمط حياة

شخصية طمرت في النسيان، وعن تجربة مشتركة مضت تعرضت لدرجات من القسوة والعنف.

هل يمكن الاستناد إلى هذه الأعمال التخيلية باعتبارها مراجع سمعية بصرية تساعد على إعادة كتابة التاريخ القريب للمغرب؟ سؤال يفترض جوابا مزدوجا، يتعين على المؤرخ المحترف وعلى المتخصص في اللغة السينمائية تقديم عناصر ما يلزم من إضاءة للإحاطة بأبعاد هذا السؤال. والظاهر أنه لا مناص للمؤرخ من الاستفادة مما تقدمه الأعمال السمعية البصرية من مادة باعتبارها وثائق يصعب استبعادها في بناء الرواية التاريخية14. كما لا يمكن للمخرج إغفال معطيات وإحالات تاريخية تسعفه على تأطير حكايته. وفي هذا المجال لا نجد ما يفيد، سواء عند المؤرخين أو المخرجين في المغرب، وجود اهتمام عملي بتقاطع هذين الحقلين. ليس الأمر سهلا لأن كتابة تاريخ المغرب المعاصر تواجهه مقاومات كبرى وما يزال موضوع احتقان سياسي وإيديولوجي ونفسي ظاهر، كما أن الوثيقة السمعية البصرية لا تمنح لها القيمة المناسبة في بناء الذاكرة الوطنية، تخزينا، وتصنيفا وترتيبا. بل إن رصيدا هائلا، سواء ما دونته فترة الحماية وما بعد الاستقلال، تعرض للتلف والضياع. سؤال التاريخ والوثيقة البصرية لم يطرح بعد بالجدية اللازمة، ويظهر أن التعامل التقليدي مع مفهوم الوثيقة ما يزال هو السائد في الكتابة التاريخية المغربية.

ومع ذلك فإن ما أتينا على ذكره من أفلام يمكن أن يمثل مناسبة للخوض في العلاقة الإشكالية بين الزمن والحكي، بين الذاكرة والتخيل. وهي إشكالية بسبب النزوع، الواعي أو اللاواعي، لإضفاء طابع إيديولوجي على الذاكرة من خلال الإمكانيات المتنوعة التي توفرها أساليب وأنماط الحكي. وسواء تعلق الأمر بالتأريخ أو بعمل تخيلي، فإن إستراتيجيات النسيان تتسرب في ثنايا السرد من خلال التهرب أو التجنب أو الاستبعاد.

4 - مكاشفة الذات وانطلاق المخيلة

للتاريخ مكره الخاص. يعبر عن حيله بطرق تستعمل فيها السياسة والقانون والعنف، والذاكرة والنسيان. وإذا كان المغرب قد دخل في عملية مواجهة مكشوفة مع ذاته من خلال مساءلة ماضيه القريب، فإنه سمح بمساحات للقول والتعبير لم تكن ممكنة في السابق. ونتجت عن ذلك تشكيلات خطابية تنوعت بتنوع أصحابها وطبيعة معاناتهم، وعلاقتهم بالماضي وبالسياسة. تواجهت الذاكرات وتنافست على التفسير والتأويل والتموضع. ولهذا السبب تمثل المرحلة منعطفا على أكثر من صعيد، سياسيا بحسم مصير الانتقال الديمقراطي إلى تثبيت قواعد الديمقراطية وتعزيز آلياتها وأنماط اشتغالها؛ ثقافيا بتوضيح العلاقة مع الزمن المعاصر، وإقامة التركيب الحي بين الرموز الوضاءة للتراث والفكر العصري. على أن يعمم هذا التركيب على كل مستويات الحياة ابتداء من التعليم والتواصل، إلى مجالات التعبير الحديثة والمرأة والمدينة. فليس من مصلحة أحد أن يترك صراع الذاكرات لقوى لا هم لها سوى تكريس الغموض وإشاعة الفكر الارتكاسي، وزرع أسباب الفتنة.

تمكنت ديمقراطيات من تجاوز أسباب الحرب الأهلية، أو الصراع الداخلي سواء كان سياسيا، أو إثنيا أو قوميا، وكان لابد من دمج مكونات العدالة الانتقالية المستندة إلى العدل والتسامح والاعتراف والصفح، بل واختارت النسيان المقصود انطلاقا من اعتبارات لها ما يلزم من المعقولية لضمان السلم الاجتماعي والمدني. وسواء كان ذلك نتاج عفو أو صفح فإن سؤالا فلسفيا لا مناص من مواجهته: هل تطبيق العفو لا يضر بالعدالة وبالحقيقة؟ وأين يمكن تحديد نقطة التماس بين العفو والنسيان؟

جواب بول ريكور عن هذا السؤال يستبعد فيه أي اعتبار سياسي، ويرى بأن الجواب يجد عناصره العميقة في حميمية كل مواطن لأن اشتغال الذاكرة مقرون باستحضار الماضي، كيفما كانت جراحه وقساوته، بأسلوب حكيم هادئ، لا غضب فيه ولا إرادة تصفية حساب تحركه.

قد يبدو البعد الأخلاقي طاغيا في مقاربة بول ريكور لهذا الموضوع. وهذا صحيح، لأن لحظة الانتقال إلى الديمقراطية، في كل الحالات، تحتاج إلى درجة كبيرة من السمو ومن ثقافة الاعتراف بتأسيس رأسمال ثقة جديد يمثل قوة دفع لدولة حديثة تقر لناسها بصفة المواطنة وتنشر قيم التمدن والعدالة والحرية.

يذهب ديريدا بعيدا في تساؤله عن معنى الصفح، وعن مكانته وحدوده. فالصفح عن تجاوزات الماضي -كيفما كانت طبيعتها، حتى ولو كانت في شكل "جرائم ضد الإنسانية"- عمل استثنائي. لأنه يفترض الاعتراف بأن هناك ما لا يمكن إدراجه ضمن منطق الصفح. غير أن هذا الذي لا يقبل الصفح هو الذي يبدو أنه يستحقه. بذلك يتحدد معنى الصفح عند ديريدا على قاعدة التكفير عن الخطأ، والمصالحة، بل يمكن أن يصل إلى مستوى ما من التضحية. صحيح أن البعض يطالب مرتكب الخطيئة بالتوبة والاعتذار وبالالتزام بعدم تكرار ما جرى[15]. وهذا مطلب مفهوم ولا غبار على مشروعيته، لكن هناك ثنائية تأسيسية لمعادلة الصفح تتمثل في الإقرار بالخطيئة أو (الخطأ) وبين ترتيب بروتوكول الإعلان عن الصفح. للقانون دور في مواجهة الجوانب الجنائية المرتبطة بطبيعة الذنب والتهم، ولكن السؤال، هنا، يتمثل في الهامش التي تسمح به المؤسسات العقابية لاستقبال الإعلان عن الصفح، سيما وأن هذا الأخير، في نظر ديريدا، لا يكون صفحا إلا إذا تم الإقرار به بدون شرط. وكيفما كان عمق تصور ديريدا للموضوع، فإن خصوصيات الحالات ومقتضيات السياق، ونمط التبادل بين الأطراف المعنية داخل المجتمع، كل ذلك يفترض احتمالات عدة، منها أن يحصل نوع من الترابط غير المشروط، ضرورة، بين الصفح المطلوب والصفح الممنوح، وبأن يتمكن رجالات الدولة من الارتقاء إلى مستوى السمو التاريخي بطلب الاعتذار للضحايا، وهو فعل غالبا ما يحصل بطريقة استثنائية وفي ظرفية خاصة.

وهذا ما يستدعي تفاوضًا وإنصاتًا، ومناقشة، وأيضا ترتيبًا لشروط أخذ الكلمة، وتأطيرا لتفاصيل الرواية، وفي هذا الترتيب يطالب الكل بالحكي، المؤرخ المتخصص، الصحفي المدقق، الكاتب المبدع، المناضل الملتزم...الخ، وتتسابق الذاكرات على رصد وقائع الزمن الماضي في أفق التفاوض على إعادة بناء المشروعية الديمقراطية وإقرار ثقافة الاعتراف، والثقة.

لا ريب أن العنف عامل مكون لحركية المجتمعات والتاريخ، غير أن الإنسان كيفما كان، لا يحوز صفة الإنسانية إلا بفضل الثقافة، أي بواسطة القانون. فهو نحو المجتمع. تقترن تجربة الشر بالعنف، في إطار صراع سياسي أو غيره، غير أنها ليست مفصولة عن مخيلة الخير. والخطاب الأخلاقي بقدر ما هو متخيل هو ضروري، مهما كانت اعتبارات السياسة ومكر التاريخ. وشتان بين الأخلاق والتوحش. كان سبينوزا يعتبر بأن كل أخلاق هي أخلاق متخيلة، كما هو الشأن بالنسبة للجمال وبالنسبة لأية قيمة كانت. ولكن من يمكنه الاستغناء عن القيم؟ فالإنسان بدونها لا قيمة له. لأن الأخلاق هي تخيل كبير تعمل إرادة ما على ترجمته إلى فعل الخير. وبمعنى آخر، كما يقول أندري كونت سبونفيل، أن الأمر يتعلق بالابداع، كما هو الشأن بالنسبة للعنف والسياسة، أي إبداع قيمة لم تكن موجودة[16]، لذلك فالفضيلة أقرب إلى كونها عملا وجهدا وإبداعا أكثر من أي شيء آخر.

والفضيلة، في حالة المغرب، كانت تقتضي الإقرار بتجاوزات مست حقوق الإنسان، وتوسيع مساحة القول وأخذ الكلمة، وإطلاق العنان للذاكرات

بالتنافس على استحضار الماضي والاستماع لخطاب المعاناة وتعميمه بشكل مباشر، والتحرر من الخوف من الحرية. منعطف كبير يعيشه المغرب في سياق انتقالي لا يكف عن طرح أسئلة جوهرية حول مساره وشروط الخروج منه للاستقرار على قواعد تحصن الاختيار الديمقراطي، وتتجاوز عناصر الهشاشة التي ما تزال تميز بعض المؤسسات والبنيات والخطابات.

واعتبارا لما سبق ولمختلف الأبعاد المرجعية، سواء منها التي تحيل على وقائع تاريخية أو على ظواهر اجتماعية أو نفسية، التي تضمنتها مختلف الأفلام التي أتينا على الإشارة إليها، فإنه يمكن القول:

أولا: أنه بسبب إحباطات الحاضر وانحسار الآفاق ومحدودية هامش الإبداع، فإن المخرج المغربي يستلهم التاريخ للانفلات من ضغوط الحاضر، ويستشهد برموز نضالية في التراث الوطني للتبرم من شراسة الواقع. فعلال بنعبد الله في فيلم "الذاكرة 14"، وعبد الكريم الخطابي في "معركة أنوال"، ومحمد الحنصالي في "بامو"..إلخ أسماء ورموز لا تعبر عن لحظة تاريخية مضت بقدر ما تجسد ملامح هوية جماعية تدين القهر والاحتقار؛

ثانيا: أن الأفلام التي تعتمد على خلفية أنتروبولوجية واضحة مثل "السراب" و"كابوس"، تتخذ من التاريخ إطارا ومن الجسد المغربي في امتداد فضائه الرمزي والزمني موضوعا، تدخل ضمن مجهود إعادة استحضار نمط سلوك المغربي، وأسلوب تعبيره وصمته في فترة زمنية محددة للكشف عن تصوره للعالم، وتمثله للصور والأساطير والقيم التي أسست نظامه الاجتماعي والرمزي. أي أن استرجاع وقائع تاريخية في أبعادها السوسيولوجية والرمزية يعبر عن محاولة لاكتناه تفاصيل بنية نفسية جماعية. ذلك أن "الوقائع التاريخية، كما يقول مارك بلوخ، هي في جوهرها وقائع سيكولوجية". المهم أن الأفلام المغربية التي تستند إلى خلفية أنتروبولوجية وتاريخية لا يمكن إقصاؤها من عملية الاستفادة من التاريخ الماضي شريطة الاهتداء بمنهج متعدد الاختصاصات؛

ثالثا: أن كل الأفلام المغربية التي استلهمت التاريخ سواء كذريعة أو كموضوع أو كإطار كتبت سيناريوهاتها، عموما، من طرف مخرجيها أنفسهم. ولعل ذلك راجع إلى بنية الممارسة السينمائية في المغرب. غير أنه إذا استثنينا فيلم "بامو" الذي اقتبس من قصة للكاتب أحمد زياد و"44 أو أسطورة الليل" الذي ساهم في كتابة حواره الشاعر محمد بنيس، و"معركة أنوال" الذي كتب تعليقه المؤرخ جرمان عياش، أو فيلم "درب مولاي الشريف" الذي ساهم مؤلف الكتاب في وضع السيناريو...الخ، فإن الأفلام الأخرى اعتمدت على سيناريوهات أصلية كتبت من طرف مخرجيها أنفسهم. وهنا نتساءل: هل يمكن إنجاز فيلم تاريخي أو يتعرض لمراحل تاريخية دون الاستفادة من خبرة مؤرخ، أو سوسيولوجي، أو لغوي له دراية بالمرحلة التي يسعى الفيلم إلى رواية بعض تفاصيلها (وحالة فيلم "جارات أبي موسى" بليغة في هذا السياق)؟ وهل يجوز توظيف فيلم يفتقد إلى هذا الشرط في عمل تاريخي معين؟ وإلى أي حد يجوز الكلام عن هذا التوظيف في حين أن هذا التاريخ لم يكتب بعد حتى من طرف المؤرخين أنفسهم؟

إن التاريخ، كما يرى "فرناند بروديل"، يظهر وكأنه فرجة، مثله في ذلك مثل الحياة، فرجة مضطربة أحيانا ولكنها متحركة على الدوام، ومن أجل الوقوف عند شخوصها وأحداثها وصراعاتها لابد من إعادة تركيب مكوناتها. ولعل السينما بوصفها أداة من أدوات الحداثة في التعبير يمكنها أن تقدم بعض مراحل التاريخ في شكل فرجة؛ أولا لأن السينما كرواية تستمد بعض شرعيتها الإبداعية من كونها فرجة؛ وثانيا لأنها تلتقي، نسبيا واعتمادا على أساليب مختلفة، مع العمل التاريخي في كونها تلتجئ إلى التركيب من أجل نسج روايتها وكتابتها.

غير أن كتابة التاريخ والإبداع السينمائي المؤسس في المغرب مازالا لم يرقيا إلى مستوى صياغة أشياء الذاكرة المغربية بشكل إبداعي. فتداخل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

السياسي والثقافي على الصعيد العام، وتشابك الواقعي والمتخيل على مستوى الكتابة التاريخية أو الكتابة السينمائية يشكلان -أي التداخل والتشابك- عائقين فعليين أمام خلق سينما يمكن أن تلعب دورا تربويا في تقريب دروس التاريخ من أكبر عدد ممكن من الناس. كما يمكنها، في نفس الآن، أن تمثل وثيقة لكتابة التاريخ الحاضر والمقبل. ومن أجل ذلك يتعين على المؤرخين تعلم قواعد قراءة الصور وتفكيك لغتها الخاصة، كما يجب على المخرجين الاستفادة من مساهمات المؤرخين، وغيرهم من اختصاصي العلوم الإنسانية، لتكتسب إبداعاتهم مصداقية أكبر.

في خضم هذه التحولات بدأت تظهر مؤشرات عدة على دخول المغرب، مجتمعًا ونخبًا، إلى زمن الرواية؛ بكل أنماطها ومجالات حكيها، وأشكال تعبيرها. من الكتابة التاريخية إلى التخيل السينمائي مرورا بالجنس الروائي نفسه. قد تبدو على هذه الملاحظة نوع من المجازفة بحكم أنها تفترض تحليلا آخر، ولكن ما يشهده المغرب من تبدلات وتناقضات، تهيء، بشكل عميق، لانطلاق المخيلة وإرادة الإبداع. حتى ولو واجهت ذلك نزعات تدعو إلى إلغاء أو قمع هذه المقومات الإنسانية السامية.

---

1 - يعتبر كل من كريستيان دولاج وفانسان غيغينو أن المؤرخ يجد نفسه في وضعية غير مريحة" حين يريد إخضاع الأفلام لمعاصرة إلى التحليل وهو لا يحوز، بشكل مباشر، أدوات أرشيفية من قبيل شروط الإنتاج، والكتابة، وإخراج الأفلام، ولكن أيضا المعطيات الواقعية والفكرية حول البيئة الاجتماعية المعالجة"، في

- Christian Delage، Vincent Guigueno، L'historien et le film، Ed، Gallimard، Paris، 2004، P 19

2 - Paul Veyne، Comment on écrit l'histoire، Ed، Seuil، Paris، 1978، P 68.

ويعتبر "بول فاين" أن كل واحد حين يفتح كتابا للتاريخ يفهمه كما يفهم رواية، أو ما يقوم به الجيران، وبعبارة أخرى أن تُفسّر واقعة تاريخية معناه إظهار تسلسل عقدة الحكاية. لذلك فالمؤرّخ، في حقيقة الأمر، يشرح الحكايات ويفسر عُقدها.

3 - Marc Bloch، Apologie pour l'histoire ou métier d'historien، Ed، Librairie Armand Colin، 2°Ed، Paris، 1952، P 16

4 - Marc Ferro، Cinéma et histoire، Ed، Denoël et gonthier، Paris، 1977

وتجدر الإشارة إلى أن مارك فيرو كان من بين المؤرخين الأوائل الذين انتبهوا إلى ضرورة إدخال الوثيقة السينمائية كأداة من أدوات كتابة التاريخ

المعاصر. وقد سبق لمارك فيرو أن شارك في ندوة نظمتها كلية الآداب بن امسيك بالدار البيضاء سنة 1990 حول موضوع "السينما والتاريخ" قدّم خلالها محاضرة بنفس العنوان، أنظر أيضا

- ،Marc Ferro، Analyse de film، analyse de société، une source nouvelle pour l'histoire، Ed، Hachette، Paris، 1974

Aussi، Marc Ferro، Le cinéma، une vision de l'histoire، Ed، Le chêne، Paris، 2003.

5 - أنظر محمد نورالدين أفاية، بانورما السينما الجزائرية في القرن العشرين، في: الثقافة العربية في القرن العشرين، حصيلة أولية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 بيروت، 2011

6 - Gilles Deleuze ; L'image-temps، Ed de Minuit، Paris، 1983

7 - تتجاوز عدد النصوص التي كتبت في هذه المواضيع أكثر من مائة كتاب

8 - لقد دخلت هيأة الإنصاف والمصالحة في رهان تأريخي وسياسي كبير حين قررت توثيق الذاكرة الوطنية بخصوص الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان في المغرب بين 1956 و1999. وقد واجهتها أسئلة كبرى من طبيعة "علمية" وسياسية، وعملية، لإعادة بناء هذا القسط من الذاكرة اعتمادا على الرواية الشفوية، بل واعترضتها صعوبات كبرى لإنجاز هذا المشروع.

9 - لا يتعلق الأمر بقرار سياسي هين، وإنما يختزن أبعادا رمزية، واجتماعية، ونفسية، وإنسانية كبيرة. فالدولة نفسها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي انتهكت الحقوق تقر بالتجاوزات، وإن تغيرت المسؤولية السياسية العليا، وتدعو إلى الإنصاف، بما يفيد اعترافا بأشكال من الظلم مورست على أشخاص، وجماعات ومناطق، قصد المصالحة لإعادة بناء الثقة لمكونات الجماعة الوطنية. لا تقتصر المسالة، حسب ما يظهر، على فتح أفق جديد لتقديم قراءة جديدة للتاريخ المغربي القريب، وإنما لتأسيس بعض المقومات الكفيلة بإعادة بناء الدولة في اتجاه إقامة علاقات أكثر ديمقراطية مع المجتمع، لا تتكرر فيها حالات الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، ولا الانتهاكات المعنوية للمجتمع، وهي اختيارات ليست بسيطة من منظور التاريخ، ولا بديهية في سياق تنازع الذاكرات والمواقع السياسية. ولكنها تمثل في كل الأحوال، تجربة غير مسبوقة في المجال العربي والمتوسطي، سيما حين نعرف أن بلدانا مثل اليونان والبرتغال وإسبانيا لم تغامر بعد بفتح ملفات الانتهاكات الكبرى التي شهدتها في العهد الديكتاتوري.

10 - Paul Ricœur ; Mémoire، Histoire، Oubli ; Esprit ; Mars –Avril 2006. P22

11 - ما تشهده مجموعة من البلدان العربية، في سياقنا التاريخي والسياسي، من مواجهات وحروب جراء عمليات الخروج من التسلطية، والانتقالات الملتبسة، بل والفوضوية نحو ديمقراطية تفتقد إلى الشروط الثقافية تجعل هذه الأسئلة والقضايا مطلوبة على صعيد الفهم والوعي.

12 - Paul Ricœur، op. cit، P 30.

13 - Paul Ricœur، La mémoire، l'histoire، l'oubli، Ed du Seuil، Paris 2000، P6

14 - 5قدم أحمد المعنوني بمناسبة مرور خمسين سنة على استقلال المغرب ثلاثة أشرطة وثائقية بعنوان "المغرب وفرنسا، تاريخ مشترك" إنتاج 2006 قسمه إلى لحظات ثلاث اسماها: "تخيل الحماية"، "المقاومات" و"التحديات الجديدة". وقد جمع بين الاعتماد على الوثيقة التاريخية المصورة، وتدخلات المتخصصين في التاريخ والسياسة والفاعلين في الحركة الوطنية، وبين التعاليق المصاحبة لهذه الوثائق والتدخلات. ويطرح هذا العمل، بقوة، سؤال الذاكرة والحقيقة والشهادة والسرد. بحيث ينطلق تصور هذه السلسة من خلفية واضحة مبتوتة في ثنايا الأشرطة الثلاثة تتمثل في البحث عما هو مشترك بين المغرب وفرنسا طيلة القرن العشرين. ظهرت مواقف انتقادية بين الحين والآخر لكن التوظيف التقني للوثيقة المصورة، والتركيب الانتقائي لتدخلات أصحاب الشهادات والخبراء ومسار التعليق المصاحب لهما كل ذلك جعل من هذه الأشرطة تطرح قضايا شائكة من قبيل الطابع الإيديولوجي للذاكرة، والإسقاط السياسي الحاضر على مرحلة ماضية، والتكييف الثقافي لتاريخ صراعي بحثا عن أطر مشتركة أو عن تثاقف غير متكافئ أو عن "نظرة متقاطعة" ...الخ

15 - Jacques Derrida, Pardonner :L'impardonnable et l'imprescriptible,in Derrida, Ed de l'Herne Paris 2004, P 543

16 - André Conte-Sponville ; Traité du désespoir et de la béatitude, Ed PUF, Paris ,1984. P 503

السينما المغربية في رحاب التحولات

قراءة سوسيولوجية

فريد بوجيدة

لقد كان فن التصوير عموما ودائما بعيدا عن تدخل السوسيولوجيا، والتي ارتبطت دائما بالأحداث والظواهر الاجتماعية، غير أن سوسيولوجيا الفن كفرع من السوسيولوجيا سيعيد النظر في بعض الاهتمامات، وسيجرؤ على اقتحام هذه القارة، معلنا عن نتائج جديرة بالاهتمام.

إن الفن في السابق كان ينسب إلى صاحبه فقط، وكان التعبير الفني عبارة عن علاقة مباشرة بين الفنان وعمله، خاصة التعبيرات الفنية التي كانت فردية مثل الرسم والنحت والتشكيل والأداء الموسيقي، وبالتعبير التقليدي كان الفن تعبيرا عن معاناة خاصة وبأسلوب خاص، إلا أن السوسيولوجيا الخاصة بالأشكال الفنية قد أدخلت ما هو مشترك في إنتاج التعبيرات الفنية، معتبرة أن الممارسة الفنية بكل ما تحمله من خصوصية وتفرد، هي تعبيرا عن نسق قيمي مشترك، أي تشترك فيه الجماعة، وأنها منظومة من الأذواق والأحكام تعكس فكرا وثقافة جماعة من الناس تنتظم داخل نسيج اجتماعي واحد، وهذا لا ينطبق فقط على الإنتاجات الجماعية كالمسرح والسينما وغيرهما، بل حتى على أكثر التعبيرات الفنية الفردية كالتصوير الفوتوغرافي.

في الواقع، فإن البحث في مجال السينما لا ينفصل عن سوسيولوجيا الفن والذي تفاعل مع تطور المجتمع وثقافته، كما لا ينفك عن سوسيولوجيا الاتصال والميديا التي حاولت أن تقترب أكثر من اهتمامات المجتمع ورهاناته، كيف تتحول التعبيرات البصرية إلى موضوع للسوسيولوجيا، وبأي مقدار تقدم السوسيولوجيا جوابا عن العلاقة بين المرئي والاجتماعي؟

1 - السينما المغربية فترة التحولات (2000-2013)

1.1 - الرصد الكمي للتحولات

أ- الإنتاج

عرفت الفترة بين 2000 و2013 تحولات مهمة في المغرب على العديد من المستويات. ومن الطبيعي أن يمس هذا التحول الجانب الثقافي والفني[1]. من هنا كان للسينما حظا كبيرا إذ استفادت بشكل كبير من الإصلاحات التي مست الكثير من القطاعات. وتشير المعطيات الرقمية أنه خلال هذه الفترة تم إنتاج 125 من الأفلام الطويلة و289 فيلم قصير[2]. وحسب هذه المعطيات شارك الكثير من المخرجين في إبداع أفلامهم الأولى (42 مخرج). أما بالنسبة للفيلم القصير فشكلت سنة 2006-2005 وحدها عملية إنزال غير

مسبوقة بإخراج 123 فيلم وكانت عملية تسليم بطاقة مخرج من طرف المركز السينمائي مشروطة بإخراج ثلاثة أفلام قصيرة لكل مخرج. وهذا ما يفسر الكم الهائل من الانتاجات السينمائية خلال هذه السنة[3]. وبالرغم من هذه الانتاجات السينمائية خلال هذه السنة. وبالرغم من هذه الأرقام على مستوى الإنتاج السينمائي الذي ساهمت فيه الدولة بشكل كبير عبر الدعم الذي يقدمه المركز السينمائي المغربي[4] فإن أرقام أخرى تشير إلى تحول غير إيجابي على مستوى الاستغلال السينمائي، فهناك اختفاء تدريجي للقاعات السينمائية: 184 قاعة سنة 1996، 162 قاعة سنة 2000 و77 قاعة سنة 2009، وهذا يعني أن عدد المقاعد ينزل حسب السنوات -130178 115966 - 46669 وسيكون له انعكاس على مستوى المدخول السنوي؛ من 113721درهم سنة 1996 إلى 61612 سنة 2009 [5].

ورغم هذه المفارقة (بين عدد الأفلام كل سنة خاصة في الفترة المدروسة وبين معدل الاستغلال) فإن هذه الأرقام تعد إيجابية خاصة إذا اعتبرنا كل فيلم سينمائي ورشة من ورشات العمل والإبداع قائم. والجدول الآتي يعبر عن ذلك بوضوح.

الفترة	عدد الأفلام	معدل كل سنة
الستينات	04	0.25
السبعينات	39	3.25
التسعينات	48	4
2010-2000	125	12

لا يحتاج هذا الجدول إلى الكثير من التأمل، فالأرقام ناطقة وتعبر بوضوح عن صعود في معدل الانتاج كل سنة.

ب- المهرجانات:

ما يمكن أن نلاحظه خلال هذه الفترة بالإضافة إلى كثرة المهرجانات، هو توزعها على المستوى الوطني شمالا وجنوبا، شرقا وغربا: فمن مدينة زاكورة جنوبا إلى مدينة طنجة شمالا، ومن وجدة شرقا إلى مدينة القنيطرة غربا، ومن مدينة صغيرة كمارتيل إلى مدينة الدار البيضاء، ومن الهامش أيضا انطلقت حركة سينمائية ملحوظة. (ايموزار، أزرو، كرسيف، تيزنيت، الراشيدية...).

إن هذه المهرجانات التي تنظم كل سنة بالتعاون مع المركز السينمائي وسلطات المدينة[6] ليست ترفا فكريا، بل هي حركة ثقافية تهتم بالصورة السينمائية دراسة وعرضا ونقد وتحليلا بمشاركة مجموعة من المثقفين[7] نجد أن السينما تلتقي مع مجالات أخرى سياسية وتاريخية وثقافية وبيئية وهو ما يوضحه لنا الجدول الثاني:

	اسم المهرجان	نوعه	طبيعة اشتغاله
مراكش	المهرجان الدولي للسينما	دولي	ينفتح على السينما العالمية
طنجة	المهرجان الوطني للسينما	وطني	مخصص للانتاجات الوطنية الجديدة
تطوان	مهرجان سينما بلدان المتوسط	متوسطي	ينفتح على سينما بلدان البحر الأبيض المتوسط
خريبكة	مهرجان السينما الإفريقية	افريقي	يخصص لسينما الافريقية
سلا	مهرجان سينما المرأة	المرأة	يبرز الجانب الفني للنساء المخرجات
مارتيل	مهرجان الايبرولاتينية	ايبرولاتيني	ينفتح على الإنتاج الايبرولاتيني
سطات	مهرجان سينما الهواة	الهواة	مخصص للهواة
الناظور	مهرجان السينما والذاكرة المشتركة	الذاكرة	الاهتمام بالتاريخ والذاكرة المشتركة بين المغرب واسبانيا
سيدي سليمان	مهرجان السينما والتربية	التربية	يشرك المتعلمين الأندية المدرسية في تقديم إبداعاتهم
ايموزار	مهرجان سينما الشعوب	سينما الشعوب	ينفتح على سينما مختلفة ومتنوعة
الراشيدية	مهرجان الجامعي سينما	المؤلف	يهتم بسينما المؤلف ويركز على كل سنة على مخرج
أزرو	مهرجان سينما أعالي الجبال	البيئة	يهتم بالبيئة والطاقة المتجددة

المصدر: يصدر المركز السينمائي المغربي كل سنة حصيلة المهرجانات. وهذه عينة فقط من المهرجانات، حاولنا أن نختار منها ثلاث مستويات الكبيرة والمتوسطة والصغيرة المسماة ملتقيات.

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.co

ويمكن الرجوع إلى حصيلة سنة 2012 التي تتضمن 52 تظاهرة سينمائية على الصعيد الوطني.

ج- الموضوعات

ما يمكن أن نلاحظه على الجدول أن المهرجانات الكبيرة ذات طبيعة سياسية إذ تهتم على مستوى الموضوع بحيز جغرافي موسع إما دولي (مراكش) أو متوسطي (تطوان) أو وطني (طنجة) أو إفريقي (خريبكة)، وهذا يتطلب بنية استقبال على مستوى الإمكانيات المادية والبنية التحتية مما يتطلب تدخل الدولة كشريك أساسي بواسطة المركز السينمائي المغربي والسلطات المحلية، أما اللائحة الثانية فهي ثانية كذلك على مستوى التصنيف إلا أنها تستقطب اهتماما كبيرا وهي تخص موضوعا أساسيا إما النوع (المرأة) و(التاريخ (الذاكرة) أوسن معينة (الشباب) وفيما يخص اللائحة الثالثة فهي في التصنيف الأخير تعد ملتقيات رغم أهميتها الثقافية[8]. واللائحة تضم فقط بعضا منها على سبيل التمثيل. والأهمية ترجع أساسا بانفتاح هذه الملتقيات على موضوعات متميزة تكشف ذلك الوجه العميق للسينما باعتبارها ممارسة ثقافية وليست فقط فرجة وطقس احتفالي سنوي. وإذا أردنا أن نبين مدى التحول الذي وقع في المغرب على هذا المستوى يمكن ان نشير إلى الموضوعات الخاصة بكل نشاط من الأنشطة السينمائية. إن الانفتاح الكبير على ثقافات الشعوب، ومحاولة إبراز الاختلافات، والتركيز على مظاهر الفساد، وإطلاق العنان لكل أنواع النقاشات مع التركيز على الانتاجات الوطنية حضورا ونقدا، يعتبر في العمق مؤتمرا ثقافيا سنويا يبرز الحصيلة ويكون محطة لمحاكمة الأوضاع على جميع المستويات ويساعد الفيلم على تأسيس ما يسميه مارك فيرو «بتاريخ مضاد غير رسمي»[9] لأنه- مهما بلغت مساعدات الدول- يبقى الفيلم دائما وسيلة ممتازة للكشف والتنوير بقدرته على توظيف الدلالات.

2.1 - الأفلام (2000-2010)

سنحاول أن نتعاطى مع فترة التحولات من خلال الأرقام التي نتوفر عليها وهي معطيات يقدمها المركز السينمائي كل سنة. وهي الجهة الوحيدة على حد علمان التي تقد هذا النوع من المعطيات (الإنتاج الاستغلال).

وما يمكن أن نسجله على هذا المستوى أن هذه الجهة تتوفر على عدة صلاحيات بالإضافة إلى هذا الدور الإداري المحض، لأنها تتكلف بالدعم وتقديم الخدمات الفنية بالإضافة إلى الرقابة وبالتالي لها تأثير قوي على الانتاج وبالتالي على المخرجين. وما يمكن أن نستخلصه فيما بعد يرتبط أدساسا بما تقدمه لنا هذه المؤسسة من معطيات وما توفره لنا من أفلام. ولا غرابة إن وجدنا خلال السنوات الماضية أن هذه المؤسسة كانت في قلب مجموعة من الصراعات سواء المرتبطة بالدعم المادي أو التي لها علاقة بتصور المؤسسة ومدى تأثيرها في تحديد تصور المخرجين. وما يهمنا أساسا هو أن ما يمكن أن نعتبره إيجابا خلال هذه الفترة أو سلبيا في جزء منه له علاقة بهذه المؤسسة. وبغض النظر عن مدى تأثير الأفراد وكفاءاتهم الثقافية وتجربتهم، فإن المؤسسة في عمقها تمثل الدولة، لأنها هي التي تقدم المال وتوفر الإمكانات وأجواء الانفتاح مع المراقبة اللازمة وكل النقاشات التي توجهت إلى المدير العام لهذه المؤسسة لم تجد الجرأة اللازمة لوضع هذه المؤسسة ضمن سياقها كمؤسسة تمثل الدولة.

سنتعامل مع هذه الأفلام كمادة للبحث انطلاقا من تحليل المعطيات الكمية مع استخلاص بعض المعطيات الكيفية انسجاما مع منهج تحليل المضمون.

إن تواريخ إنتاج الأفلام مسألة مهمة جدا لأنها تضعنا أمام سياق زمني معين وهو ما نركز عليه. لذلك فإن جميع الأفلام التي تم انتاجها خلال هذه الفترة (2000-2010) تعد مادة للبحث. وهكذا يمكن أن نقسمها حسب السنوات على الشكل التالي[10]:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجدول الأول:

السنوات	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
عدد الأفلام	09	07	09	10	12	08	04	20	16	12	17

يلاحظ أن وتيرة الإنتاج غير مستقرة إلا أن السنوات الأخيرة كانت غزيرة وإذا حولنا أن نحدد المعدل السنوي يمكن أن نعتبر أن المغرب أنتج 12 فيلم طويل كل سنة[11]

إذا كان الجدول الأول يعطينا الأرقام حسب ما يقدمه لنا المركز السينمائي المغربي بعض النظر عن بعض التفاصيل الخاصة بشروط الإنتاج[12] فإن الجدول الثاني يعطينا فكرة واضحة عن مضمون الفيلم، والذي يسمح لنا بتصنيفه ضمن مجال من المجالات. وبما أن هذا التصنيف سنبني عليه القراءة ونستخرج منه الخلاصة، لابد من إبراز هذه الملاحظات:

الجدول الثاني:

السنة	عدد الافلام	اجتماعي ثقافي	تاريخي	سياسي	ثقافي	نفسي
2000	9	5	02	01	01	0
2001	7	04		01		02
2002	9	08		01		
2003	10	07		03		
2004	12	11		01		
2005	08	06	01	01		
2006	04	03	01			
2007	20	17	01	01		01
2008	16	10	04	02		
2009	12	11	-	-	-	1
2010	17	14	2	_	1	_

1 - يصنف الفيلم تاريخيا حينما يتطرق إلى الماضي سواء تعلق الأمر بالأحداث (مثلا فيلم جارات أبي موسى) أو بشخصية معينة (بنبركة، العربي بنمبارك، خربوشة) أو بفترة سابقة (الموحدون، قبل الاستعمار).

2 - الفيلم السياسي لا يعني أن الأفلام الأخرى غير سياسية بالمرة، بل أن الموضوع يتعلق بشكل مباشر بما هو سياسي (أحداث، شخصية، اعتقال، استعمال القمع...)

3 - كل الأفلام ترتكز على الجانب النفسي للشخصيات وهذا أساسي في الإبداع، غير أن تصنيف الفيلم ضمن ما هو نفسي يتعلق أساسا بتناول ظاهرة نفسية محددة (عقدة نفسية) وتكون هي المحور المركزي للفيلم.

4 - حينما نقول أن الفيلم اجتماعي/ ثقافي يتطلب منا توضيح هذا الأمر:

إذا كانت جميع الأفلام المغربية التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة صورت داخل المغرب، وفي فضاءات مغربية، وبممثلين وتقنيين مغاربة، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نزايد على انتمائها الاجتماعي والثقافي، غير أننا نريد أن نحدد أكثر هذا الجانب، فحينما نقول أن هذا الفيلم او ذاك يعالج قضية اجتماعية أو ظاهرة اجتماعية معناه أننا حددنا المعيار الذي من خلاله صنفنا هذا الفيلم ضمن هذه الخانة.

وبهذا المعنى يمكن ان نعطي لأنفسنا الحق في دراسته دراسة سوسيولوجية، ومن هذا المنظور يمكن اعتبار الحضور الاجتماعي متجليا في الحياة الاجتماعية ووجود الجماعات والمجتمعات، وفي سلوك الأفراد ككائنات اجتماعية داخل سياقات اجتماعية، ومن هنا فإن «فهم الطرق العميقة والخفية والمركبة التي يعيش فيها الفرد، إنما تمثل السياقات التي تكتنف تجربتنا الاجتماعية، وهي التي تنطلق منها النظرة السوسيولوجية»[13].

هذا التصنيف يراعي أن الأفلام المعنية تتطرق إلى موضوع يهم المجتمع باعتبار أن الشخصيات أفراد داخل هذا المجتمع، وكل ما يرتبط بأحداث الفيلم يأتي في سياق علاقات الفرد بالآخرين[14]، وإذا كنا نعتبر أن كل ما هو اجتماعي قابل للدراسة السوسيولوجية فيجب أن ننظر إلى هذا الاجتماعي من زاويتين: زاوية مادية، وأخرى ذهنية، وكل فعل اجتماعي يجب أن يدرس من خلالها «الأولى تتحكم في المعطى (الأشياء، اللغة، تقسيم العمل) والسلوك (الحركات الفردية، إستراتيجية الجماعات، الإبداعات الفنية...) الاجتماعيين. أما الثانية فتحكم في المفكر فيه (الدين الإيديولوجيا، تأويل الرموز) واللافكر فيه (الأحلام، الأساطير، الاستيهامات الجماعية...)[15] وهذا التخصيص لا يعني أن علم الاجتماع وحده ينفرد بدراسة التجربة الجمعية «إذ لا يستطيع علم الاجتماع أن يدعي لنفسه أي نوع من السيطرة الامبريالية كما حدث أيام دوركايم، بل على العكس من ذلك ينبغي لعلم الاجتماع أن يقوم بوضع الحدود التي لن يتعداها مطلقا، وانه لدليل نضج أن يخط أحد العلوم لنفسه بنفسه حدوده الخاصة»[16] وما دام علم الاجتماع له هذا التواضع، فسنكون كذلك متواضعين وتعتبر أن صفة اجتماعي ثقافي ترتبط أساسا بما يحيل إلى علاقة ترتبط الشخصية (أو الشخصيات) بظواهر ترتبط بالجماعة، وفي هذا السياق يمكن أن نفهم الجدول التالي:

أفلام لها ارتباط بمكان اجتماعي	أفلام لها أسماء الجماعة	أفلام لها ارتباط بزمان اجتماعي	الارتباط الرمزي بالمكان	مادة فيلمية تشير على ظاهرة اجتماعية
- ولد الدرب	- أولاد لبلاد	- زمن الرفاق	- خيط الروح	- موسم لمشاوشة
- درب مولاي الشريف	- وليدات كازا	- طيف نزار	- أماكننا المنوعة	- بارابول
- وليدات كازا	- طريق لعيالات	- فينك أليام	- اخوانيتا بنت طنجة	- النظرة
- ما وراء جبل طارق	- وداعا امهات	- وبعد		- الباندية
- عشاق موغادور	-علي ربعية والآخرون	- في انتظار بازوليني		- اكس شمكار
- الحلم المغربي	- جارات أبي موسى	- الراكد		- ملائكة الشيطان
- السنفونية مغربية	- نساء في مرايا			- فين ماشي يا موشي
- ماروك	- ضفائر			- المنسيون
- كازا باي نايت	- العيون الجافة			-الراكد
- كازا باي لايت				- العيون الجافة

3.1 - ما تقوله المعطيات الكمية

يستفاد من خلال هذه المعطيات ما يلي:

1 - أن هذه الفترة عرفت إنتاجا مهما على المستوى الكمي بالمقارنة مع الفترات السابقة بمعدل 12 فيلم كل سنة تقريبا، وهو معدل مهم بالمقارنة مع الدول العربية والإفريقية.

2 - هذا الكم يعد ضعيفا إذا وزعناه على عدد المخرجين، فالمعطيات الرقمية تشير إلى وجود 63 من مجموع مخرج في المجموع (إذ هناك فيلم شارك فيه ثلاثة مخرجين) وإذا وزعنا عدد الأفلام في الفترة (124 تقريبا) على عدد المخرجين (63 مخرج) ستكون النتيجة هي فيلمان لكل واحد في عشر سنوات تقريبا.

3 - إن لائحة الأفلام تشير إلى معطيات أخرى: مخرج واحد له ستة أفلام/ ومخرجات لهما 4 أفلام لكل واحد، وستة مخرجين لهم ثلاثة أفلام، وعشرون مخرجا لهم فيلمان لكل واحد، والباقي فيلم لكل واحد.

4 - تشير المعطيات التي وزعناه في جداول حسب سنوات إنتاجها إلى أن مواضيع الأفلام ذات طبيعة اجتماعية أو اجتماعية ثقافية أو سياسية (107 فلما) الباقي موزع بين التاريخي (11 فيلم) والثقافي والنفسي (6 أفلام).

5 - غياب كلي للموضوعات الثقافية المحضة او العلمية أو أفلام الخيال العلمي (فيلمان).

6 - مخرجان فقط استطاعا تقديم 10 أفلام حسن بنجلون (6 أفلام) وسعيد الناصري (4 أفلام).

7 - هيمنة مطلقة وشبه كلية للموضوعات المجتمعية أو شبه المجتمعية (96 فيلم)16.

8 - عدد لا يستهان بها من الأفلام (13 فيلم) التي حملت عناوين شخصياتها النسوية (ياقوت ربيعة- منى صابر- رحمة- جوهرة- خوانيتا- سميرة- نانسي- خربوشة- فرنسية- قنديشة- لولا ياسمين) يضاف إلى ذلك عناوين أخرى تشير إلى النساء بضمير الغائب (5 أفلام) (فيها الملح السكر، محاكمة امرأة- جارات أبي موسى- لعيالات- أمهات) كما أن هناك أفلام تشير إلى المرأة بعنوان رمزي (5 أفلام) (ضفائر- وردة- العيون الجافة- أركانة- ايطو) أو على الأقل تكتفي بتضمين العنوان حضور قوي للمرأة (8 أفلام) (حب بلا فيزا، شفاه الصمت، غراميات، قصة حب، وجها لوجه، الراكد، لعبة الحب، حجاب الحب...) يستفاد من هذا أن 25 % من أفلام هذه الفترة تشير إلى وجود قصة تتمحور حول المرأة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

-9 الموضوع الثاني الذي هيمن على هذه الأفلام (داخل الإطار الاجتماعي) هو الجانب المتعلق بالعدالة سواءا بشكل مباشر أو غير مباشر (8 أفلام) (محاكمة امرأة، طيف نزار، جوهرة، على ربيعة والآخرون منى صابر، درب مولاي الشريف، ذاكرة معتقل، فوق الدار البيضاء لا تحلق الملائكة).

10 - حضور المغرب المهمش سواء (الذاكرة، التاريخ، الجغرافيا، الأحداث) في أفلام كثيرة مثل (عطش، ألف شهر، عشاق موغادور، وجها لوجه خيط الروح، الراكد، العيون الجافة، زمن الرفاق، خربوشة، ذاكرة المعتقل فوق الدار البيضاء لا تحلق الملائكة).

11 - حضور ظواهر اجتماعية منسية في السينما البغاء (العيون الجافة) الأثر النفسي لهجرة الرجال (الركد تينجا) المشاكل الثقافية للهجرة (الرحلة الكبرى، فرنسية، ما وراء جبل طارق...)

12 - تحضر مدينة الدار البيضاء بثقلها الحضري وتطورها العمراني والصناعي كعلامة بارزة في سينما هذه الفترة من خلال الأفلام التالية (الدار البيضاء يا الدار البيضاء، الدار البيضاء بايت نايت، الدار البيضاء باي لايت، فوق الدار البيضاء لا تحلق الملائكة، كازانيكرا، وليدات كازا) وهو رقم مهم دون الإشارة إلى الأفلام التي صورت بهذه المدينة (وجها لوجه، فيها الملح والسكر، درب مولاي الشريف،طيف نزار، قصة حب، ولد الدرب، ألف شهر، ماروك، ملائكة الشيطان...)17

13 - هناك أفلام عدة ما يمثل 12 % تقريبا تعرضت بالإشارة الواضحة إلى أوضاع حقوق الإنسان بالمغرب خلال ما يسمى بسنوات الرصاص وهي كالتالي: علي ربيعة والآخرين، طيف نزار، ألف شهر، وجها لوجه، جوهرة، بنت الحبس، درب مولاي الشريف، ذاكرة معتقل، من صابر شاهدت إغتيال بنبركة، ثابت أو غير ثابت زمن الرفاق، ملائكة الشيطان).

14 - بالارتباط مع الملاحظة رقم 8 يتجلى الكم الهائل من الأفلام التي سلطت الضوء على أوضاع المرأة سواء في البادية (العيون الجافة، الراكد) أو المدينة (ضفائر، محاكمة امرأة، قصة وردة، قصة حب، رقم واحد...) يضاف إلى ذلك أفلام حاولت أن تطرح بكثير من الجرأة قضايا تخص المرأة والمجتمع

مثل فيلم سميرة في الضيعة الذي طرح للنقاش العلاقة الجنسية الزوجية وفيلم حجاب الحب الذي حاول أن يقارب موضوع الحجاب والمرأة والحب، وفيلم ماروك الذي تجرأ أكثر من خلال موضوع العلاقة بين مسلمة ويهودي، وبالأرقام يتجلى أن 10% من الأفلام توجهت إلى موضوع اجتماعي يتعلق بالمرأة.

15 -أفلام الفترة المدروسة توزعت بين الاجتماعي والثقافي (80%) أو الاجتماعي السياسي (10%) والعشرون في المائة الباقية توزعت على أفلام تاريخية أو سياسية أو ثقافية، غير أن الملاحظ ما طبع المرحلة هو حضور بعض الأفلام التي أشارت بوضوح إلى وجود الفساد داخل السلطة (لحظة ظلام، وألف شهر، وجها لوجه، ثابت أو غير ثابت) وداخل المجتمع (العيون الجافة، ضفائر، وبعد).

16 -من بين هذا الكم من الأفلام نلاحظ أن أفلام قليلة هي التي خلقت نقاشا داخل المجتمع (بغض النظر عن مستواها) منها لحظة ظلام، ماروك، حجاب الحب، العيون الجافة، كازانيكرا)[18].

17 -نسجل أن الموضوع الثقافي الصرف لم يكن حاضرا إلا بشكل محتشم داخل لائحة الأفلام الخاصة بالفترة المدروسة، السر المطروز لعمر الشرايبي، خيط الروح لحكيم بلعباس وهما الفيلمان اللذان ارتكزا على فكرة ثقافية بغض النظر عن الشخصيات التي تؤثث المشهد، وبالمقابل تضم اللائحة أفلاما عدة ربطت بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي أو تاريخي مما يشكل أكثر من النصف 80% من الأفلام.

18 -نلاحظ أن أفلاما قليلة طرحت في إطار ما هو ثقافي اجتماعي العلاقة بين الدين والمجتمع بالرغم نمو ظاهرة التدين والإصلاحات الدينية التي بشارتها الدولة وهذه الأفلام هي: الرحلة الكبرى، ماروك، حجاب الحب، الإسلام يا سلام.

19 -نلاحظ أن أفلام هذه الفترة، لم ترتبط كلها بوقائع محددة تتعلق بالفترة ذاتها أي بين سنة 2000 و2010 بل استثمرت الأجواء الإيجابية وتتحدث عن موضوعات متعددة سواء في الحاضر أو الماضي مثلا فيلم يعود بنا إلى فترة الموحدين (عبدو عند الموحدين) وأفلام تعود بنا إلى فترة الاستعمار(ياقوت، عطش، الطفولة المتمردة، أحمد كاسيو).

20 -لأول مرة يتم إخراج عدد من الأفلام بالأمازيغية (تيليلا، ايطو نثريت، تمازيرت أوفلا بوقساس بوتفوناست) وهو عدد قليل جدا، لكنه يمثل نسبة لا يستهان بها في فترة محدودة.

21 -الاهتمام بالهامش مسألة نلاحظها في الكثير من الأفلام المدروسة سواء الهامش الجغرافي (الراكد، عطش، وبعد، خيط الروح، العيون الجافة، أولاد لبلاد، عود الريح) أو هامش المدن الكبرى (كازانيكرا) أو الهامش الثقافي (الراكد، الدراجة، حديث اليد والكتان، ماروك) والهامش السياسي (كل الأفلام التي تطرقت إلى موضوع حقوق الإنسان).

22 -حضور الشخصية المغربية اليهودية في كثير من الأفلام (درب مولاي الشريف، وداعا أمهات، فين ماشي يا موشي، ماروك) وهذا الحضور يختلف من حضور عادي جدا في درب مولاي الشريف مادام طفولة بطل الفيلم كانت بمدينة الصويرة، وحضور سياسي يتطرق إلى قضية هجرة اليهود المغاربة (وداعا أمهات، فين ماشي يا موشي) وحضور ثقافي يطرح قضية العلاقة بين مسلمة ويهودي[19].

23 -أفلام هذه الفترة تميزت أيضا بحضور مخرجين يعيشون في أوربا هذا الحضور لا يتجلى في وجود الأفلام التي أخرجوها، بل في محاولة طرح مواضيع معينة ترتبط بمعاناة المهاجرين داخل بلدان الاستقبال، وداخل بلدانهم الأصلية.

24 -بالعلاقة مع الملاحظة السابقة نلاحظ حضور ثيمة الهجرة وما يلازمها من مشاكل تتعلق بالاندماج والتمزق الهوياتي[20].

2) لواحق التطور الكمي

1.2 - حركة سينمائية

إن السينما تلزم الفاعلين باتباع خطوط متعرجة من أجل الوصول إلى الهدف، فالفيلم السينمائي فاعلية مركبة يتدخل فيها فاعلون متعددون من بداية اختمار الفكرة إلى التوزيع، فهو سفر في المكان والزمان معا. فإذا كان المخرج في الدول المتقدمة (في هذا الميدان) يكتفي بقيادة الجماعة الفنية والتقنية، فإنه عندنا (أي المخرج) منسق العمل الأدبي والفني والتقني والتجاري، إنه فنان ومسوق يعني محاسب «يتفنن» في تسويق البضاعة الفنية، ما يمكن أن نشير إليه كمستوى إيجابي أول أن الإنتاج السينمائي أصبح خلال هذه الفترة عبارة عن حركة تسير في اتجاهات متعددة[21] أولا لم يعد المخرج وحده صاحب الفكرة والسيناريو والمونتاج والإخراج، بل شاركه فاعلون آخرون ذوو الاختصاص[22]، وهو ما ينطبق على ميادين الإنتاج والتسويق وأصبح الفيلم كما سماه بيير سورلان «عبارة عن إخراج جماعية»[23] أي أن هناك فريق عمل يتحمل مسؤولية إنتاج فيلم معين، ويدافع عن تصور سواء كان فلسفيا[24]، أو مشروعا اجتماعيا[25] أو أسلوبا فنيا[26].

الجدول الثالث: حضور الاختصاصات

	شركة الإنتاج	السيناريو	مدير التصوير	المونتاج	الصوت	الموسيقى	بطل الفيلم
عدد الأفلام	125	39	125	113	125	125	
النسبة المائوية	100%	32%	100%	99%	100%	100%	

لا شك أننا أمام عمل سينمائي يمثل جماعة من الناس. ويلغي الطابع الفردي الذي ميز الإنتاجات السابقة مما يعزز فكرة وجود حركة سينمائية.

المستوى الإيجابي كذلك يتعلق بالاستهلاك. فبالرغم من الاختفاء التدريجي للقاعات السينمائية يبقى الفيلم الوطني أكثر حضور على مستوى الاستهلاك. فالتقارير[27] تشير إلا أنه من بين 30 فيلم المصنفة في المراتب الأولى، يحضر الفيلم المغربي بعشرة أفلام وهو ما يشير إلى أن ثلث الأفلام المستهلكة بكثرة في القاعات السينمائية مغربية. فالإقبال على الفيلم المغربي واضح حتى على مستوى التلفزيون. وإذا أردنا أن نتأكد من هذه الملاحظة علينا فقط أن نركز على عدد مشاهدي بعض المقاطع (يوتوب) من أفلام مغربية مثل كازانيكرا، ملائكة الشيطان[28] إن قبول المغاربة مشاهدة أفلامهم (بغض النظر عن الدوافع) يلمح إلى وجود تصالح مع الصورة السينمائية، وهو يعكس التصالح مع المستقبل. إن حركة سينمائية لا يمكن أن تكون بدون وجود من يتابع الإنتاج السينمائي.

أما المستوى الإيجابي الثالث فهو المهرجانات التي يمكن أن نعتبرها إلى هذا الحد أو ذاك حركة احتفال سنوي، تكرم فيه السينما الوطنية ونجومها. فلم تعد السينما حكرا على النخبة فقط، أو الوسط الحضري، بل ارتبطت بالجمهور الواسع، وبالقرى أيضا[29] ولم نعد نتحدث عن سينما المؤلف أو سينما الممثل، بل سينما القرية والهامش والمرأة والبيئة والإعاقة...30.

إن الحديث عن حركة سينمائية[31] في هذه الفترة يرتبط أساسا بتلازم عوامل متعددة: أولا وجود فاعلين، يعبرون عن تصور أو تصورات متعددة يحركهم هاجس الفعل الإبداعي من جهة ورغبة تستجيب لشروط موضوعية تتجلى الدعم المادي للدولة، وخلق أجواء الفعل الثقافي الفني بعيدا عن أعين وزارة الداخلية، ثانيا ضرورة توفر ذلك التعاطف الوجداني مع الإنتاج الوطني، والتحرر من سلطة النموذج الأمريكي/ المصري أو على الأقل الدخول في نوع من المنافسة (وجدانيا) لاستعادة مكان على مستوى الاستهلاك انسجاما مع القدرات الإنتاجية المتواضعة. ثالثا وجود المهرجانات، لأن هذا الفعل يشكل في لا شعورنا الجمعي «موسما»

بالمعنى الشعبي للكلمة، وداخل وعينا العقلاني محطة أساسية للمطارحة والنقاش والنقد، وتشغيل المهارات، بالإضافة إلى المتعة والفرجة.

-2.2 حضور الظاهرة الاجتماعية

لا يخفى على أحد أن السينما من أكثر الأدوات الفنية رصدا للظواهر الاجتماعية وأكثرها أيضا كشفا وفضحا ونقدا، إنها بيانات سنوية ترصد الظاهرة الاجتماعية بواسطة الصورة، تحدد مستوى وجود هذه الظاهرة وحدودها وكيف تتطور، وفي بعض الأحيان تعطي العلاج.

إننا لا نبالغ حينما نتحدث مثلا عن فيلم «علي زاو» بهذا المنطق السوسيولوجي. فمخرج الفيلم نبيل عيوش حينما تعمد اختيار اللقطات البانورامية عن هامش مدينة الدار البيضاء، واللقطات المكبرة للأطفال المشردين، واللقطات القريبة للوجوه الضائعة، فهو يضعنا أمام المرآة، فالصورة تقول بكثير من البلاغة ها هو مجتمعكم، يمكن لكم أن تروه بطريقة لا يمكن لكم أن تروها وحدكم، لأن الكاميرا تشتغل بعين المبدع، وتتحرك بعين السينمائي وتوثق بعين السوسيولوجي، أنظروا تقول الصورة – ها هي المدينة الجميلة التي تستقطب رجال الأعمال واليد العاملة ورؤوس الأموال، ها هي المدينة التي تماثل في عمرانها المدن الأوروبية ولها في العالم صيت يوازي كثافتها الديموغرافية، إنها فضاء كبير للبؤس، هل يمكن لكم أن تحددوا حجم هذا البؤس بدون منظر عام بانورامي، وهل يمكن لكم ان تلاحظوا عدد المشردين دون لقطة مكبرة، تدخل في الإيطار le cadre أطفالا لا يمكن لنا ونحن في سيارتنا أن نشاهدهم بهذا الشكل وهل دققنا جيدا في ملامحهم المتعبة، انظروا في وجوههم المقربة بواسطة الكاميرا.

إن الظاهرة الاجتماعية كما حددها السوسيولوجيون، ترتبط بالجماعة إذ تكسب خاصيتها كظاهرة من خلال اشتراك مجموعة من الأفراد فيها[32].

غير أن في السينما المغربية تبدو هذه الظاهرة بشكل مرئي لأنها تستعمل وسائل فنية وتحاول أن تصبغ نوعا من الجمالية على الموضوع غير أننا لكن لا يمكن أن نغفل أن تاريخ السينما أعطانا تحفا سينمائية «سوسيولوجية» سواء في السينما الأمريكية مثل فيلم «الأزمنة الحديثة» لشارلي شابلن، أو السينما الإيطالية بفيلم فيتوريو ديسيكا «سارق الدراجة»[33] أو السينما الألمانية بفيلم fritz lang «le maudit»، هذا الأخير اعتبره سيكفرد كراكار علامة من علامات السينما الألمانية التي تنقل الواقع سوسيولوجيا وتدق ناقوس الخطر بقدوم النازية[34] وقد خصص المؤرخ الفرنسي للسينما Mark Fero في كتابه «السينما والتاريخ» حيزا لهذا الفيلم[35] ولا يمكن أن ننسى أيضا أفلام ازنشتاين التي قدمت أروع الملاحم الاجتماعية عن المجتمع السوفياتي، وأفلام صلاح أبو سيف في روائعه الواقعية، والتي بفضلها وبفضل أعمال أخرى تعرف المغاربة على المجتمع المصري ومشاكله واقتربوا من ثقافته وكل ما يتعلق بالتاريخ والرموز والطقوس الخاصة بالشعب المصري، وباختصار قدمت السينما المصرية ما يمكن أن تقدمه مكتبة حول المجتمع المصري[36].

أما السينما المغربية وبدون أن تقارنها بالسينما المصرية فقد قدمت في تاريخها الكثير من الافلام التي عكست المجتمع المغربي من خلال تركيزها على الظواهر الاجتماعية. فمن أول فيلم (الابن العاق 1956) إلى آخر فيلم (ملاك 2012) نلاحظ ان فيلموغرافيا الأفلام الطويلة ركزت في معظمها على الجانب الاجتماعي والتي لخصها مصطفى المسناوي في: «الهجرة القروية، التراتبية الاجتماعية وقضايا المرأة.» وتكاد ظاهرة الهجرة من البادية إلى المدينة «تيمة ثابتة في الأفلام المغربية»[37] كما أنكب الكثير من المخرجين على نقل الصراع داخل المجتمع إلى الشاشة من خلال تصوير الواقع الاجتماعي المحلي وفضح الكثير من الأوضاع[38].

لاشك أن فيلموغرافيا الأفلام الطويلة تقدم لنا الواقع الاجتماعي المغربي بتحولاته ومفارقاته، فهي (الفيلموغرافيا) تتماشى مع التغيرات الاجتماعية والثقافية، وتجعل من الواقع مادة فيلمية. إن الامكانات التي يشتغل بها المخرج السينمائي المغربي في ظل غياب صناعة سينمائية تجعله قليل المغامرة، ويمشي بخطى محسوبة إذا لا مجال الأفلام الثقافية المحضة أو ما يسمى بسينما المؤلف، وأفلام الخيال العلمي، والأفلام التاريخية، «لأن ظهور الأفلام السينمائية في المغرب لا تتحكم فيه رغبات الأفراد ولا إرادتهم بقدر ما تتحكم فيه الدولة وتدخلها في المجال مجال الإنتاج والتشريع»[39] ولهذا كان المخرج السينمائي بعيدا عن الهموم الفردية وقريبا جدا من الهم الاجتماعي.

3.2 الظاهرة الاجتماعية سينمائيا

لا يمكن أن يكون التحليل ذاتيا محضا بالمعنى الذي يجعلنا ننزح عن الحقيقة الموضوعية ونميل إلى الأحكام الجاهزة، بل سيكون الذاتي مرتبط بما سكتت عنه الأرقام، أي في تحديد أهمية هذا السكوت وإبراز حجمه. على سبيل المثال يمكن أن نطرح السؤال لماذا ظهر الأمر هكذا ولم يظهر بشكل آخر؟ في تفسير هيمنة الموضوعات الاجتماعية اقترحنا صيغة معينة تقول أن هذه الهيمنة تفسر ابتعاد المخرجين المغاربة عن المغامرة، ما معنى ذلك، معناه أنه لا يمكن للفيلم ان يخاطب ذاته أو فئة معزولة بدليل أن الانتاجات السينمائية غيبت بشكل واضح المرضى وذوي الاحتياجات الخاصة، والعمال ولم تركز على الطفل إلا قليلا جدا. مما جعلنا ننتظر أكثر من عشر سنوات كي تعطى البطولة لطفل أي من فيلم علي زاوا (سنة 2000) إلى فيلم ماجد (2012). وهذا ما يجعلنا أمام واقع إخضاع ما هو مرئي لرهانات خارج ما هو سينمائي، لأن المفروض أن تعكس السينما الواقع، والمفروض أيضا ان تكون الكاميرا «موضوعية» وما فعله المخرج نبيل عيوش في فيلم «علي زاوا» انه لم يبرز الطفل كبطل فقط بل جعل الأطفال المشردين يملؤون الشاشة بحيث نلاحظ عددهم الكثير، وهو الرد المناسب على عملية الإقصاء[40] كما أن نسيم عباس في فيلم «ماجد» ركز على هذا الإقصاء في كل أحداث الفيلم، بحيث نجد المجتمع المغربي مجتمعا للتناقضات بامتياز، مجتمع لا يتشبث إلا بالقيم السطحية[41] ويمنحه كل مساحة الفيلم، جعل المخرج من الطفل (ماجد) هو البطل الحقيقي، وجعل من الكبار شخصيات عابرة[42].

إن إقصاء الطفل من المرئي يرجع إلى غياب روح المغامرة عند المخرجين فيمكن تفسيره كذلك بغياب الاهتمام من طرف المجتمع المدني وهو ما سجله تقرير الحالة الاجتماعية 2010 – 2011 حينما يقول «نسجل لأول مرة صدور عدد من البلاغات والتقارير الاخبارية عن هيئات تنتمي للمجتمع المدني حول واقع الطفولة بمناسبة اليوم العالمي للطفل، هذه التقارير بالرغم من عدم توفرها على المعطيات الدقيقة فهي تحاول رصد هذا الواقع والتأسيس لتقليد جديد في حقل المجتمع المدني يسعى إلى مساءلة الدولة في هذا المجال ومدى الالتزام بالمواثيق الدولية المصادق عليها من لدن الدولة المغربية»[43]. إذا كنا قد فسرنا سبب الإقصاء، فكيف نفسر هيمنة ظواهر معينة خلال هذه الفترة؟

يجيبنا أحد المختصين في هذا المجال بالقول «إذا كان الفيلم يستلزم الرساميل المهمة، فالسينما لا يمكن لها إلا أن تكون حساسة للضغط الاجتماعي ومطالب المجتمعات، والضغط الإيديولوجي التي تمارسها هذه الأخيرة عبر الزامية المداخيل في البلدان الرأسمالية»[44]، هل ينطبق هذا الحكم على جميع البلدان؟ هل سينمانا تخضع هي الأخرى لهذه الضغوط؟

يتبين لنا أن الفساد بكل أنواعه هو الموضوع المهيمن على جميع الموضوعات الأخرى وهي إشارة مهمة تشي إذا تأملنا بالكثير من الأفكار. أولا إن الفساد بكل أنواعه هو الظاهرة الأبرز في كل الخطابات النقدية[45].

ثانيا هذه الظاهرة إذا تمت الإشارة إليها وإدانتها لا يعني بتاتا إدانة المسؤولين عنها، لأن ذلك يتطلب الكثير من الجرأة (الجرأة في السينما لا ترتبط دائما بالإبداع، بل بشروط إنتاج الفيلم والقدرة على تحمل النتائج)[46].

ثالثا: إن تناول هذه الظاهرة يجعل من الفيلم أقرب إلى الجمهور المغربي بحيث تحضر الفرجة بالمعنى التقليدي، خاصة إذا ابتعد المخرج عن اللغة السينمائية، واقترب من التلفزيون بالتركيز على الحوار وتسطيح المعالجة الدرامية، واعتماد طريقة السرد التقليدية[47].

رابعا: معالجة موضوع الفساد يدخلنا إلى أوكار الفساد وهي طريقة لتأثيث المشاهد بكل «الممنوعات»: لا يمكن أن نتحدث عن المخدرات دون مخدرات وعن البغاء دون باغيات، وعن الخمر دون حانات وعن الرشوة دون مرتشين، وعن الاغتصاب دون عنف، وعن الخيانة دون رغبة.

خامسا: الفساد أنواع، والتنوع مطلب أساسي للجمهور الذي يسعى دائما على الابتعاد وعن النمطية، ويحس بالملل إذا زج به داخل نمط من الحكي لا يستسيغه الجمهور.

في المستوى الثاني: حسب عدد التكرارات نجد «وضعية المرأة» كموضوع احتل مكانة أساسية في الفيلموغرافيا المغربية، لقد لاحظنا في السابق أن أفلاما عديدة حملت عناوين شخصياتها النسوية (ياقوت،ربيعة، رحمة، سميرة، نانسي، خربوشة قنديشة، ياسمين، لولا، منى صابر، جوهرة، خوانيتا) كما تحضر في العنوان بصيغة الغائب، وكما تشيربعض الأفلام إلى المرأة بصيغة رمزية. إن هذا الحضور يبدو من الناحية التسويقية عاديا، لأن الكثير من الأفلام العالمية استثمرت حضور المرأة غير أن الغير العادي هو أن الكثير من الأفلام المغربية ركزت على ظاهرة معينة تتعلق إما بمدونة الأسرة، أو علاقة المرأة بالرجل في ظل مجتمع تقليدي، أو الاستغلال الجنسي.. وعلى عكس ما قلناه حول إقصاء الطفل من المجال المرئي، فإن المرأة بهذه الصيغة أو بتلك احتلت هذا المجال بشكل أو بآخر. فإذا كانت أفلام الستينات على سبيل المثال تحاكي الأفلام المصرية، بحضور سلبي للمرأة الحالمة والعاشقة (شمس الربيع مثلا) فإن أفلام هذه الفترة (2000-2010) تحاول أن تحاكي الواقع بحضور جلي للمرأة الطموحة (فيلم ياقوت) والمرأة المناضلة (جوهرة) والمرأة المتحدية (خربوشة) والمرأة المختلفة (العيون الجافة)48. وفي نفس الوقت تحضر نزعة براغماتية تحاول أن تستجيب لمتطلبات موضوعية تجارية وان تساير الخطاب الرسمي، بابتداعها أفلام تسيروفق متغيرات الواقع. مثل فيلم محاكمة امرأة لحسن بنجلون، وقصة وردة لعبد المجيد رشيش، وقصة حب لحكيم نوري... تحاول هذه الأفلام أن تلامس «وضعية المرأة» بخطاب سينمائي مباشر يتماشى مع توجه عام تحضر فيه المرأة بشكل أساسي؛ غير أن ما يمكن أن نركز عليه كمتغير أساسي هو الانفتاح الكبير على موضوعات ظلت مغيبة مثل تهميش المرأة (فيلم الراكد...) البغاء (العيون الجافة) النضال النسوي (جوهرة).

أنظر لكثرة التفاصيل بكل فيلم(العنوان، المخرج، السنة، السيناريو... جميع الأفلام المتعلقة بالبحث ستكون في الملحق، (جوهرة بنت الحبس) المعاناة (خربوشة) التحرر من التسلط الذكوري (مصيرامرأة- قصة حب- قصة وردة).

إن صورة المرأة المعروضة على هذا النحو تعكس التحول الاجتماعي والثقافي في المغرب وهكذا يمكن أن نتحدث عن المرأة بصيغة جديدة، انها المرأة التي تقود تمردا قبليا وتقف في وجه جبروت القائد (خربوشة) المرأة التي تلزم الرجل على التعري والاغتسال بالثلج تكفيرا للخطيئة (العيون الجافة) المراة التي تصنع حدثا داخل وخارج السجن (جوهرة بنت الحبس).

المرأة التي تقف في وجه الزوج مضحية بكل شيء من أجل استعادة استقلاليتها (قصة وردة، قصة حب).

المرأة التي تقود نضالا حقوقيا من أجل الكرامة (محاكمة امرأة)

المرأة التي تعبر عن رغبتها وتبحث عن ملاذ جنسي يعيد لها إنسانيتها (سميرة في الضيعة.

المرأة الباحث عن حقوقها (رقم واحد).

المرأة الباحثة عن توازن مفقود بين الواقع والحلم (طيف نزار).

وتمثل صورة المرأة المتمردة في السينما المغربية موقع الصدارة، لأنها تجد دائما نفسها ضد سلط متعددة (الزوج،التقاليد، الدولة،...) كما أن الأفلام التي درسناها تقدم لنا المرأة التي ترى في العلم والتعلم سبيلا للخلاص (فيلم ياقوت، العيون الجافة، كل ما تريده لولا، يطو نتريت، زمن الرفاق، عطش، الراكد...) كما تقدم نوعا آخر من النساء المتمردات، ويمثل تمردهن عينة جديدة تحاول ان تتجاوز بعض الطابوهات الخاصة بسلوكهن وعلاقتهم بالآخرين (فيلم ماروك).

نلاحظ انه بالرغم من الحضور القوي للمرأة كموضوع في السينما المغربية، بالرغم من هيمنتها على المجال المرئي، فإن هناك غياب تام للمرأة / الأم، أي المرأة في سن معينة تتجاوز الأربعين، والمرأة المكافحة العاملة إلا في ظهور طفيف في فيلم «وبعد» لمحمد اسماعيل خاصة في لقطة عامة للنساء المهربات على مشارف مدينة سبتة.

في المستوى الثالث نجد ثلاثة مواضيع تهيمن على الجانب الاجتماعي

أ- تعسف السلطة
ب- الهجرة
ت- الهوية والآخر
ث- صراع القيم

عندما نتأمل هذه الموضوعات نجد أنها محورية في كل نضال سياسي أو حركة اجتماعية، فهي توجد في قلب كل مشروع سياسي يسعى إلى تغيير الواقع أو مشروع حزبي يسعى إلى الحكم عبر الانتخابات، إنها بالفعل عناوين كبرى لمغرب بعد 2000 «فإذا كان المغرب بلد المتناقضات في كافة الأبعاد المؤسسة لكيانه، فإن طبيعته التناقضية تبرز بشكل صارخ، على الصعيد الاجتماعي»[49]، فإذا كان كل تناقض يفرض طرفي الصراع، فإن التناقضات في المغرب تتعايش دائما لدرجة «إننا لا نجد أنفسنا أمام مجتمع واحد، وإنما إزاء مظاهر جزئية لمجتمعات متعددة تتعايش أحيانا في نفس اللحظة ونفس المكان»[50]، إن أكثر ما يفضله المخرجون السينمائيون هو بالضبط هذه التركيبة المعقدة، ضمن ما يسمى بأفلام حقوق الإنسان وهي كالتالي: فيلم الغرفة السوداء أو درب مولاي الشريف لحسن بنجلون، وفيلم جوهرة بنت الحبس لسعد الشرايبي، وذاكرة معتقل للجيلالي فرحاتي، وطيف نزار لكمال كمال، ومنى صابر لعبد الحي العراقي، وعلى وربيعة والآخرون، لأحمد بولان. وهي الأفلام التي تعرضت لفترة ما يسمى بسنوات الرصاص[51] ويمكن أن نزيف إليها أفلام أخرى حاولت ان تشهر هذا الموضوع بشكل غير مباشر مثل فيلم وجها لوجه لعبد القادر لقطع، كما أن أفلاما أخرى حاولت التركيز على وقائع معينة ارتبطت بشخصيات واقعية كفيلم «ثابت أو غير ثابت» لنبيل لحلو، فيلم رأيت اغتيال بن بركة لسعيد السميحي وسيرج لوبيرون.

لم تظهر هذه الأفلام إلا بعد اختيار المغرب الرسمي طي صفحة الماضي وإنشاء هيئة الإنصاف والمصالحة، وتصفية تركة الماضي الأليم بالتعبير عن هذه المرحلة السوداء، من خلال الحوارات، والقصة، والمذكرات والتي تحاول أن تقربنا من معاناة الضحايا وذويهم خلال ما يسمى بسنوات الرصاص، إن اختيار هذا الموضوع في السينما لم يكن ممكنا في السابق إذ لم يجرؤ احد أن يفكر[52] في تصوير لحظة فقط من مسلسل طويل من الاعتقالات والتعذيب والمحاكمات الصورية[53].

وبالرغم من التفاوت في القيمة الإبداعية لهذه للأفلام. فإن ما يهمنا هو هذا الإقبال على موضوع بهذا الحجم، إننا أمام صورة جديدة للسينما المغربية، تتجاوز ذاتها با ختيار الاشتغال على موضوع

سياسي يحمل الكثير من الدلالات. لاشك أن الكثير من مخرجي هذه الأفلام قد عايش هذه الفترة التي وقعت فيها الأحداث. لكن المعاناة الحقيقية تكمن في كيفية التعبير بأمانة عن ما وقع. وهذا يتطلب الكثير من الاجتهاد.

ب- الهجرة

إن الهجرة كموضوع ثاني يتكرر داخل ما حددنا كظاهرة اجتماعية في السينما المغربية، وإذا كان بعض الدارسين قد لاحظوا هيمنة موضوع الهجرة في أفلام السبعينيات والثمانينيات[54] فالهجرة المقصودة كانت تتعلق بالانتقال من البادية إلى المدينة فهناك متغير أساسي يتعلق بالهجرة نحو أوربا وما تلاها من مشاكل اجتماعية وثقافية. فالهجرة لا تقف عند حدود معينة،لأنها ليست رحلة أو انتقال من مكان إلى مكان فقط، بمعنى أنها ليست مغامرة فردية ((فيلم لالة حبي)) أو حلم (كما في فيلم خيول الحظ) إنها رحلة بالفعل لكنها تجر الكثير من الأسباب، وتخلق الكثير من المتاعب، تلك هي المضامين التي تحملها الأفلام التي تم إنتاجها في الفترة المدروسة لقد أبدع محمد إسماعيل في فيلم «وبعد» حين جعل من الهجرة ملاذا صعبا وخطيرا ومميتا ونفس الشيء، لكن بصيغة أخرى تطرقت ياسمين القصاري في فيلم «الراكد» إلى موضوع الهجرة، إذ لم تتبع المهاجرين في مغامرتهم نحو أوربا، بل ركزت على زوجاتهم في معاناتهم اليومية وفي وحدتهن ورغباتهن المكبوتة، وفي الانتظار الطويل، وكأنها تنقل الصورة الأخرى للمهاجر، التي توقف فيها الزمن منذ خروجهم إلى المجهول. إذا كانت هذه النماذج قد تطرقت إلى ما يكتنف هذه التجربة من مخاطر ومعاناة، فإن نماذج أخرى جعلت من «المهاجر حالة اجتماعية مركبة تخترقها ثقافتين مختلفتين، وهويتين متباعدتين. وهذا لا ينطبق فقط على الأفلام المغربية بل المغاربية أيضا إذ «البطل المغاربي في سينما الهجرة متعلقا ببلده، وثقافته وهويته مشدودتان إلى المكان الذي انسلخ منه بسبب اكراهات اقتصادية وسياسية، لكنه ينوي دائما استعادته»[55].

إن هذا التمزق الهوياتي يظهر في الكثير من الأفلام، ففيلم «وراء جبل طارق»لمراد بوسيف وطايلان بارنان (2001)، يطرح هذا التقابل بين هويتين مختلفتين كظاهرة اجتماعية وثقافية جديرة بالانتباه. إذ كيف يمكن أن نجد الصلة الثقافية هل بمحاولة تجديد الصلة البيولوجية (الزواج) ومحاولة ردم الهوة بين الثقافتين، واستعادة الصلة الاجتماعية والثقافية من جديد؟ أم بالتفكير العميق في مشاكل التثاقف؟.

هو السؤال الذي يحاول الإجابة عليه اسماعيل الفاروخي في «الرحلة الكبرى» باختياره جيلين مختلفين زج بهما في رحلة طويلة من ثقافة إلى ثقافة أخرى بحثا عن تفاهم مفقود، فبموت الأب بيولوجيا سيجدد الابن علاقته بالجذور الثقافية. إن هذا الإشكال يؤرق فعلا المخرجين الذين عاشوا خارج المغرب إذ لم تعد الهجرة ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالبطالة والحلم بل ظاهرة ثقافية بامتياز، إن متغير آخر طبع المغرب من 2000 إلى 2010 أي منظور جديد للآخر وثقافته خاصة بعد الهجمات الارهابية في نيويورك سنة 2001. وهو ما عبر عنه المخرج المغربي حكيم بلعباس في فيلم « خيط الروح» وبكثير من العمق اختار أن يطرح موضوع الهجرة من منطلق فلسفي انطولوجي يتجلى في الموت، إذا كانت إكراهات الهجرة كثيرة اقتصادية واجتماعية وسياسية... فإن العودة اختيار خاص إذ الشخص المعني يبحث عن ذاته، ويريد أن يعرَف ذاته لابنته. ومثلما فعل اسماعيل فروخي في «الرحلة الكبرى» سيكون السفر نحو الذات وسيكون الموت البيولوجي بداية لميلاد السؤال عن الذات أي عن الجذور الثقافية للأب. إن المهاجر في هذه الأفلام لا يبحث عن مخرج جديد لحل مشاكله الاجتماعية، بل يبحث عن ملاذ ثقافي أي يبحث عن ذاته.

ت- الهوية والآخر:

«الهوية بشكل عام، تتعلق بفهم الناس وتصورهم لأنفسهم ولما يعتقدون أنه وهم في حياتهم. وتشكل هذا الفهم انطلاقا من خصائص تتخذ مرتبة الأولوية على غيرها من مصادر المعنى والدلالة، ومن مصادر الهوية: الجنوسة، والتوجه الجنسي، والجنسية او المنطلقات الاثنية، والطبقة الاجتماعية، والهوية الذاتية»[56]ن انطلاقا من هذا التعريف يمكن أن نحدد بعض معالم «الهوية» كموضوع في السينما المغربية:

- يفترض الخطاب الذي يرتكز على الهوية دائما وجود طرف آخر يريد نزع هذه الهوية[57] ففي أفلام «الهجرة» والتي أخرها مهاجرون مغاربة يحضر هذا الهم الهوياتي، انطلاقا من وجود الآخر أي الثقافة الأوربية (فرنسا، بلجيكا، اسبانيا).

هناك أفلام طرحت «الهوية» كاشكال ثقافي وسياسي في نفس الوقت (وداعا أمهات، الإسلام يا سلام).

وهناك أفلام طرحت الهوية كإشكال ثقافي (خيط الروح)

- يفترض الخطاب الهوياتي وجود ذات مشروخة سواء ذات فردية (المرأة) أو ذات جماعية (ثقافة، تاريخ، ذاكرة...)

- الذات الفردية تجلت في الدفاع عن استقلالية المرأة (محاكمة امرأة، سميرة في الضيعة) قصة وردة، طيف نزار، قصة حب، العيون الجافة، طريق لعيالات، عود الورد، ياسمين والرجال.

-الذات الجماعية تجلت في الدفاع عن استقلالية الوطن (ياقوت، عطش يطو تثريت، أحمد كاسيو) والدفاع عن اللغة (الأفلام الأمازيغية) والدفاع عن الاختلاف الديني والثقافي (الإسلام يا سلام، وداعا أمهات، فين ماشي يا موشي) والدفاع عن فئة معينة (ملائكة الشيطان) والدفاع عن الذاكرة (خيط الروح) والانتصار بشكل من الأشكال عن الهوية الوطنية (انهض يا مغرب، السمفونية المغربية....).

ث- صراع القيم

«تضطلع القيم بوظيفة مركزية لبناء والحفاظ على هوية الأفراد والجماعات، فهي تصنع الذات وكذا تقديرها»[58] من هنا كان الدور الكبير الذي تلعبه السينما في تقديم صورة عن الذات كوظيفة أساسية في تشكيل الوعي. فالقيم من هذه الناحية لها دور كبير في تحديد الثقافات «لأنها لا تتضمن عناصر معرفية، ولكن كذلك مكونات وجدانية قوية. فكلما كانت قيمة ما عميقة ومتجدرة، احتلت مكانة مركزية داخل النسق»[59] ومن خلال هذا التعريف يمكن أن نتساءل عن القيمة أو القيم التي دافعت عنها السينما خلال هذه الفترة؟. ومن المفيد بالنسبة لنا أن نذكر أن الأفلام المصنفة ضمن هذه الخانة يمكن أن نجدها في خانات اخرى كالهوية والآخر، والهجرة، وتعسف السلطة ووضعية المرأة، والفساد. إذ هناك تداخل لابد من الانتباه إليه. وقبل أن نبين نوعية القيم التي دافعت عنها السينما خلال هذه الفترة لابد من استحضار بعض المعطيات:

1 - لا يجب ان نتحدث عن القيم الدينية إلا في حدود ما هو واقعي أي علينا ان نزيل ذلك التضخم الذي انتج صور غير حقيقية عن التدين وهذا ما خلص إليه بحث ميداني من إنجاز محمد العيادي وحسن رشيق ومحمد طوزي حول الإسلام اليومي، عندما انتهى إلى أنه « إذا كان من الناحية الإيديولوجية جميع المغاربة مسلمون، فإن ممارساتهم اليومية لا تستدعي الدين غلا هامشا، فمنهم يستخدمونه بشكل حصري في زمان ومكان محددين» هذا يعيني «انفصال الزمن الاجتماعي عن الزمن الديني، والمكان المقدس عن المكان الدنيوي»[60].

2 - ومن بين التغيرات كذلك المعطيات الخاصة بتعليم الفتاة، والفتاة القروية بالذات، إذ تشير الإحصائيات أن هناك تصاعد على هذا المستوى ما بين -2000 و2010 [61].

3 - المعطيات الخاصة باستغلال المرأة اقتصاديا:

فإلى حدود سنة 1999 كانت الإحصائيات تشير على أن 33،2% من العدد الإجمالي للموظفين نساء[62].

4 - المعطيات الخاصة بالإنجاب خارج مؤسسة الزواج والتي تكشف عن مستوى معين (واقعيا) في التعاطي مع بعض الإشكالات الجنسية منها والعاطفية وكذا السلوكية[63].

5 - تفجيرا نيويورك سنة 2001 وما خلفته من نتائج على مستوى التمثلات القيمية في إنتاج صورة الذات في الخارج، وصورة الآخر في الداخل[64].

6 - تفجيرات الدار البيضاء 13 مارس 2013 وتداعياتها على المستوى الديني (الاصلاحيات) والسياسي (القمع) والفكري (فصل المقال ما بين الديني والسياسي من اتصال).

إن معطيات من هذا النوع تساعد على فهم ما نريد قوله: إذ لا يتعلق الأمر بفهم كيف تشتغل هذه القيم داخل المجتمع، او كيف لقواعد معينة أن تلعب وظيفتها داخل المجتمع أو «الطريقة التي تشتغل بها هذه القواعد داخل المجتمع يعني كما هي مطبقة على الأفراد»[65].

إننا لا نعيد ما طرحه دوركايم من سنين. الأمر هنا يتعلق بوقائع محددة داخل المجتمع (مستوى من الوعي، ضغط اجتماعية، ظهور أمراض اجتماعية، الإرهاب جعلت المثقفين عموما، (وفي المغرب كذلك) يتناولون بعض الموضوعات التي كانت تبدو «مستبعدة» مثل زواج القاصرات الجنس خارج مؤسسة الزواج، العنف المرتبط بالدين، الأمهات العازبات...

كما يتعلق الأمر بصراع القيم أي أن المسألة لا تتعلق بنقل بعض القيم، بل إبراز الصراع حولها، وفي هذا السياق يمكن أن نذكر الأفلام التالية: محاكمة امرأة، قصة وردة، قصة حب، لحظة ظلام، وجه لوجه، الدار البيضاء باي نايت، العيون الجافة، بارابول، الرحلة الكبرى، ملائكة الشيطان، حجاب الحب، ماروك، الإسلام يا سلام، هذه الأفلام حاولت أن تبرز لنا ذلك المغرب الجديد الذي اخترقته قيم جديدة، إذ لم يعد الأمر سهلا تقبل التركيبة الجديدة لثقافة تبيح كل شيء وثقافة تحرم كل شيء. وبغض النظر عن القيم الفنية لكل الأفلام التي لامست هذا الإشكال، وعن اللغة السينمائية الموظفة في مقاربة هذا النوع من القضايا، فإن ما يمكن أن نشير إليه هو أن الأفلام المشار إليها استجابت للحظة معينة كان التغير الاجتماعي والثقافي يسير في اتجاه بلورة بعض المواقف التي شكلت في حينها انخراطا فعليا في هذا الاتجاه أو ذاك وكان للسينمائي رأي في هذه القضايا حضور المثلي في المجتمع (لحظة الظلام) البغاء والتهميش واستغلال القاصرات (العيون الجافة) سلطة الزوج (قصة حب، قصة وردة) الحب والحجاب) (حجاب حب) قيم الشرق وقيم الغرب (الرحلة الكبرى) الحب بين مسلمة ويهودي (ماروك) الإسلام من منظور آخر (الإسلام يا سلام)[66].

وفي هذا السياق يمكن أن نعتبر بعض الأفلام (لحظة الظلام، ماروك، حجاب الحب، العيون الجافة، الدار البيضاء، باي نايت، الدار البيضاء باي لايت...) إعلانا واضحا على أن المغرب الجديد في حاجة إلى أداة للفضح، ولن تجد الدولة أحسن من السينما لفتح هذا الورش[67] لكن في اتجاه معين يركز على جوانب معينة دون تجاوز الخط الأحمر.

خلاصة

يمكن لنا ومن خلال ما سبق أن نستخلص ما يلي:

أولا، هناك تفاعل واضح بين السينما والواقع، السينما والمجتمع. بدليل حضور عدد كبير من الأفلام التي عالجت المجتمع المغربي وقضاياه. وهذا التفاعل يرتبط أساسا بتطور هذا المجتمع وبروز قضايا أساسية كان لها حضور في الإعلام . مثل البطالة، الظلم الاجتماعي، القمع والاعتقال والوضعية الاجتماعية لبعض الفئات خاصة المراة.

ثانيا: هذا الحضور لا يمليه الواجب فقط الذي يفرض على المخرجين (كمثقفين) أن يتفاعلوا مع قضايا مجتمع بل الغنى الذي يقدمه المجتمع من تجارب ونماذج ومواقف متعددة ومتنوعة، إذ لا يمكن لمخرج مغربي أن يغامر بموضوع جديد أو خارج نمطية

الدراما الاجتماعية نظرا لقلة الإمكانيات المادية من جهة ولعدم تمرس هؤلاء المخرجين على موضوعات أخرى تهم مثلا الخيال العلمي ومجالات الفضاء والبحار والكوارث الطبيعية والمعارك والحروب.

ثالثا: المخرج المغربي وانطلاقا من المعطيات التي درسناها لا يستبق حدثا أو يتأمل الواقع المتحرك في اتجاه ما يمكن أن يكون، بمعنى أنه لم يستطع أن يتنبأ بشيء ما. وهذا ما يشكل ضعف في السينما المغربية. إذ انها دائما تأتي بعد الحدث، فهي بحكم طبيعتها غير مغامرة.

رابعا: وبناءا على ما سبق يمكن القول ان الطابع الاجتماعي لمعظم الأفلام جعلها حبيسة موضوعات نمطية تشابه أحيانا حتى في أسلوبها.

خامسا: إن أشكال التعاطي مع هذه الموضوعات وبالرغم مما قلناه استطاعت في بعض الأحيان أن تنفذ إلى عمق المغرب. شمالا وجنوبا وشرقا وغربا (هو الذي يعكس انتماء المخرجين من الناحية الجغرافيا).

على سبيل المثال ينتمي محمد إسماعيل إلى شمال المغرب. وداوود أولاد السيد إلى جنوبه وياسمين قصارى من الشرق ونور الدين الخماري من الغرب.

سادسا: إن الأفلام التي تم إنتاجها خلال الفترة الممدودة سنة (2000 إلى 2010) اهتمت في معظمها (وبغض النظر عن قيمتها الفنية) ببعض المؤشرات الجديدة التي تبرز المغرب كبلد يتحول اجتماعيا وثقافيا. فالاهتمام بالفساد والرشوة والتعسف الذكوري والهجرة والتطرف ومشاكل الهوية والتهميش... كل هذه الآفات مرتبطة بمجتمع يتحول في اتجاه البحث عن أفق جديد. ومجرد الحديث عن موضوعات من هذا النوع وبهذا الشكل الكاشف والمكشوف يجعلنا أمام صورة جديدة لمغرب يتحول.

سابعا: إذا كانت المعطيات تشير إلى هذا التحول انطلاقا مما وفرته الكاميرات من أفلام توثق لهذه الفترة فإن السؤال الذي يمكن طرحه كيف ثم تقديم هذه التحولات؟ كيف قدم لنا المخرجون المجتمع المغربي وفي أي سياق تم اختيار قضايا معينة ولماذا تم التركيز على موضوعات محددة دون غيرها وهل تمة مصلحة وراء ذلك؟

لا شك أن سوسيولوجيا أخرى تنصب على المخرجين جديرة بالفعل بالإجابة عن هذا السؤال لتبرز ذلك التداخل بين السينمائي والإديولوجي؟

---

1 - باستثناء المعطيات حول السينما التي يتم التزود بها من المركز السينمائي المغربي تعتبر وزارة الشباب والرياضة المصدر الوحيد لإحصائيات الأنشطة الثقافية والترفيهية"

هذا ما تقول به النشرة السنوية التي تشرف عليها المندوبية السامية للتخطيط وبالتالي ليس لنا معطيات رقمية حول الأنشطة الثقافية إلا ما يجمعها الأشخاص المستقلون وبعض الجمعيات.

2 -المركز السينمائي المغربي: السينما المغربية، فيلموغرافيا الأفلام الطويلة 1985-2009.

3 - المركز السينمائي المغربي: الأفلام القصيرة، فيلموغرافيا عامة 1947-2009.

4 - لإعطاء فكرة عن الدعم الذي تقدمه الدولة للسينما يمكن الرجوع إلى التقارير السنوية التي يقدمها المركز السينمائي المغربي على سبيل المثال سنة 2012 قدمت الدولة ما مجموعه 56 مليون و530 ألف درهم كدعم للأفلام السينمائية

5 - الأرقام واردة في النشرة السنوية لإحصاء المندوبية السامية للتخطيط سنة 2010 و2011.

6 - كلما فهم المسؤولون الوظيفة التي تلعبها السينما، يحاولون امتلاكها وجعلها في خدمتهم مارك فيرو، marc fero، cinéma et histoire، Gallémard 1993 p 20.

7 - النقد لا يقف عند الفيلم، بل يتم إدماجه في العالم المحيط به، ومعه يتم التواصل بالضرورة" نفس المرجع ص: 41.

8 - التصنيف من المركز السينمائي المغربي، ومن لجنة دعم المهرجانات التي تشرف عليها وزارة الاتصال.

9 - Marc fero, op cit p 13.

10 -حاولنا أن نستبعد الأفلام الوثائقية من سنة 2010

11 - وبالرغم من وجود عدد كبير من الأفلام القصيرة، إلا أنها لا تدخل في إطار هذه الدراسة لسببين: لأنها أفلام تجريبية وتعد نماذج غير ناضجة وهي مقدمة لإنتاج فيلم طويل، ولا يراها الجمهور في الغالب لأنها لا تعرض في القاعات ولا في التلفزيون.

12 - لا يمكن ان ندخل في جدال حول التواريخ الحقيقية للفيلم ما بين بداية الفيلم ونهايته وتسويقه وحول ما إذا كان الفيلم يحسب لسن أو لأخرى، أو ما إذا كانت المؤسسة الأولى للسينما في المغرب تريد أن تضخم أو تزيد. فما يهمنا هو ما تصرح به الوثائق الرسمية المخرج حين تقديمه للفيلم للمشاركة في ملتقى من الملتقيات.

13 - انطوني غيدنز، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى بيروت 2005. ص: 48.

14 - يمكن الرجوع أيضا إلى مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصلحات الثقافة والمجتمع ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى بيروت 2010 الصفحات من 493 إلى 598.

15 - javeau claude, leçon de sociologie, armande colui paris l'edotion 2005 p : 48.

16 - جان دوفينو: مقدمة في علم الاجتماع، ترجمة علياء علي شكري، دار النهضة، القاهرة 1973، ص: 46-47.

17 - «يتضمن تعبير "مجتمعي" خمسة معاني دفعة واحدة. ففيه أولا معنى اجتماع البشر، وفيه ثانيا معنى الدوافع على هذا الاجتماع، وفيه ثالثا معنى الروابط والعلاقات الناتجة في هذا الاجتماع، وفيه رابعا معنى ما تنتجه هذه الروابط والعلاقات من أشكال مجتمعية، وفيه خامسا معنى المركب الجديد، المختلف بخصائصه عن خصائص العناصر الداخلية في تركيبة أي مجتمع" عبد الله ابراهيم، علم الاجتماع (السوسيلولوجيا المركز الثقافي العربي الطبعة الثالثة بيروت 2010، ص: 63.

18 - يمكن الرجوع إلى عبد نباتو، رهانات السينما المغربية، الفاعلية الابداعية وتأصيل المخيل net impression ouarzazate الطبعة الأولى 2006، المحور الخاص بصورة الدار البيضاء في السينما المغربية (ص ص 75-84)

19 - يجب أن نفهم من هذه الملاحظة أن النقاش ارتبط بكمية الجرأة في هذه الأفلام والذي لم يخلق نقاشا في الصحافة فقط (ماروك، العيون الجافة، كازانيكرا) بل حتى داخل قبة البرلمان (لحظة ظلام) من خلال السؤال الشفوي الذي طرحه أحد أعضاء الفريق البرلماني للعدالة والتنمية على وزير الاتصال آنذاك نبيل بن عبد الله (يناير 2003) يتمحور حول الدعم المادي لفيلم "لحظة ظلام" الذي يتضمن لقطات مخلة للحياء حسب السؤال.

20 - يمكن الرجوع إلى السجال الذي خلقه هذا الفيلم في الصحافة المغربية بين مؤيد ومعارض للفيلم مجلة تيل كيل 5-12 سنة 2006 وجريدة التجديد لسان حال حزب العدالة والتنمية ذي المرجعية الإسلامية انظر العدد 3 ماي 2006.

21 - هذه الأفلام تمثل عينة أساسية للتحليل السوسيولوجي، أولا لأنها تطرح موضوعات اجتماعية ثقافية تخص الجيل الثاني من المهاجرين، ثانيا لأنها تعبر خارج إكراهات قيم سلطة المجتمع والدولة عن معاناة المغاربة القاطنين بالخارج.

22 - "الحراك هو خاصية الحياة، ولا سيما عند الناس الذين ينتقلون (استنادا إلى ظروفهم) من منزلتهم الاقتصادية أو مكان أصلهم" أما الحركة فلها "معان عامة متشعبة: جزء من سمفونية، وتحويلة وتغير عبر المكان والزمان"

مفاتيح إصلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع مصدر سابق ص: -83 ص: 87

23 - إن حضور الآخرين داخل الإنتاج السينمائي هو من دواعي استقطاب السينما للدراسة السوسيولوجية، خاصة إذا كان الآخرون اجانب من جنسيات مختلفة (90% من الأفلام هذه الفترة يشرف على تصويرها مدراء تصوير أجانب. نتساءل من يصورنا؟

24 - Pierre Sorlin, sociologie des cinéma, ouverture pour l'histoire de demain edition aubier montaigne 1977 p 200.

25 - مصطفى الدرقاوي نبيل لحلو، حكيم بلعباس/ مرمى السميحي

26 - أحمد المعنوني، عبد القادر لقطيع، سعد الشرايبي.

27 - الجيلالي فرحاتي، فوزي بنسعيدي، داوود أولاد السيد..

28 - الحصيلة السينمائية مرجع سابق

29 - عدد ما شاهدوا الفيلم الأول 560000 وعدد من شاهدوا الفيلم الثاني 300000 فقط بالنسبة لليوتوب الواحد إذ عناك يوتوبات أخرى وأرقام أخرى

مثلا ملتقى سينما أعالي الجبال للفيلم بأزرو

30 - مثلا ملتقى سينما أعالي الجبال للفيلم بآزرو

31 - مثلا مهرجان الفيلم الدولي للبيئة والحيوان بالرباط ومهرجان هاند فيلم للسينما والإعاقة بالرباط

32 - "وترى الحركات الاجتماعية الجديدة بشكل عام إما أن نوع الشخص لديها قد أهمل أو "همش" ويحتاج أن ينتقل إلى "المركز" أو "يجعل" مرئيا، كأنما على مسرح، أو هي ترى أن نوع الشخص لديها قد أجبر على التناغم مع ثقافة غريبة أو عدوانية، ومعنى هذا أنها "أكرهت على التيار السائد" على

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حساب مزاياه الثقافية أو التاريخية الحقيقية التي انتقصت قيمتها"

مفاتيح اصلاحية جديدة مصدر سابق ص: 289

33 - يقول دوركايم "لا يمكن أن نقول عن ظاهرة ما أنها جماعية إلا حينما تكون مشتركة بين جميع أعضاء المجتمع أو على الأقل الأغلبية منهم" Durkeim emile، les règles de la méthode sociologique، ed puf 13 edition « quadrige » 2007، p10

34 - لقد قام بيير سورلان في كتاب "سوسيولوجيا السينما" بتشريح المجتمع الإيطالي من خلال سينماه خاصة فترة الخمسينات، وقام في هذا الإطار بدراسة عدة أفلام من الواقعية الجديدة خاصة "سارق الدراجة للمخرج فيتوريو ديسيكا، مبرزا أن السينما الإيطالية قدمت أعمالا جديرة بان تقرأ باعتبارها وثائق سوسيولوجية. انظر

Pierre sorlin, sociologie du cinéma, 3eme partie analyse filmique et histoire sociale (149-229)

35 - segrfred krauker, de caligari a Hitler, une histoire psychologique du cinéma Allemand edition l'age d'homme 2009, p 245-246.

36 - Marc fero, cinéma et histoire voir fait divers et écriture de l'histoire : l'exemple de m. le maudit de fritz lang p 256- 261

حيث يقول "إن فريتز لانك دون شك هو أول سينمائي عرف كيف يحلل علميا حالة من المجتمع، ص: 261

37 - أعمال مخرجين مثل بركات، عاطف سالم، عاطف الطيب، محمد خان، خالد يوسف...

38 - المسناوي مصطفى، أبحاث في السينما المغربية، منشورات الزمن، الدار البيضاء الكتاب 2001، ص 76.

39 - نفس المرجع ص: 79 ويتعلق الفضح أساسا بالكشف عن الاستغلال، ووضعية المرأة والتفاوت الطبقي.

40 - نفس المرجع ص: 72.

41 - فالطفل يكون دائما مع الكبار في لقطات عامة دون التقاطه بشكل منفرد له فاعليته في إطار الصورة، كما أن اللقطات المكبرة لا تهتم إلا بالبطل" محمد الشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي الرباط، الطبعة الأولى 2008 ص: 19

42 - نلاحظ ذلك حينما نقارن بين الخطاب المتداول حول التضامن، وبين واقع إقصاء الطفل من هذا التضامن خاصة عندما نحاول الاستئناس مع ظاهرة تشرد الأطفال، وتشغيلهم واستغلالهم جنسيا. هذا ما أراد فضحه نبلي عيوش في فيلم "علي زاوا" بكثير من الواقعية والتي شكلت صدمة للمتفرج. يمكن الرجوع بهذا الصدد على مبحث خاص حول وضعية الطفولة خلال سنة 2010. ضمن كتاب الحالة الاجتماعية 2011-2010 تقرير حول السياسات العمومية الاجتماعية بالمغرب، تحت إشراف حسن طارق المجلة المغربية للسياسات العمومية، سلسلة تقارير العدد 4

43 - إن العبور داخل ما هو مرني هو حضور عابر؛ وبما ان الطفل كان عابرا في كثير من الأفلام التي وجد فيها، فإن فيلم "علي زاوا" وكذا فيلم ماجد جعلا من الطفل بطلا حقيقا، وهما يكسران القاعدة.

44 - الحالة الاجتماعية مصدر سابق ص: 171.

45 - baudry jean louis, l'effet cinéma, albatros, 1978, p 54.

46 - بل عن الكثير من هذه الخطابات في هذا الشأن- يقول محمد بردوزي- تصعد النقد على المستوى المعياري المطلق، بالحديث عن الحرام ومال الحرام وتعفن الضمائر، الذي غير ذلك فكأنما تستغيث باللغة السماوية من أجل الفوري لآفة سياسية بشرية" محمد بردوزي/ التحول الديمقراطي سياسيا واجتماعيا تناغم أم تنافر، ضمن كتاب جماعي الديمقراطية والتحولات الاجتماعية في المغرب منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 86 الطبعة الأولى سنة 200 ص: 118.

47 - الدعم المادي هو شكل من أشكال الرقابة، لذلك يفكر المخرجون ذوو المواقف الجريئة في النتائج قبل الإقدام على أي مشهد مثير، والمواقف السياسية هي المقصودة.

48 - وإذا أردنا أن نتأكد علينا فقط مراجعة مداخيل الأفلام التي تعطينا دائما فكرة عن نوعية الأفلام التي يفضلها جمهور القاعدة. مثلا أفلام سعيد الناصري هي نموذج للسطحية، القريبة من الجمهور والبعيدة عن الابداع أنظر الحصيلة السينمائية 2012.

49 - بات من المؤكد إذن ان العمل، فضلا عن كونه أسعف المرأة على التحرر والتفتح، ساهم بكيفية أو بأخرى، في خلخلة بعض تراتبيات السلطة داخل العائلة والعلاقات الاجتماعية، وأحيانا على المستوى السياسي، فالإمكانيات النسبية للمرأة لأخذ الكلمة- والتي جاءت نتيجة عملية تصور بطيء وشاق- غيرت تماما الفهم التقليدي الخاص والعام، وانتزعت من الرجل السلطة الاستثنائية التي كان يتمتع بها في التحكم في العلاقات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزوجية" نور الدين أفاية، تحولات ومفارقات المجتمع المغربي، مجلة نوافذ، العدد الثالث، يناير 1999 ص: 57

50 - نور الدين أفاية، تحولات ومفارقات المجتمع المغربي، مجلة نوافذ، نفس المرجع.

51 - نفس المرجع.

52 - وللمفارقة أن مؤسسة رسمية هي المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان، هي التي تقوم بتوزيع هذه الأفلام على باقي المؤسسات الأخرى مثل نيابات التعليم، وقد حصلنا على هذه الأفلام الستة عبر هذه المؤسسة.

53 - باستثناء سعد الشرايبي الذي حاول في فيلمه "يوميات من حياة عادية" سنة 1983 أن يشير على الاعتقال السياسي، بكثير من الجرأة آنذاك اقتحم الصمت المريب وكشف معاناة معتقل سياسي سابق بعد خروجه من السجن.

54 - إن السينما ليس الشعر أو القصة أو الرواية أو حتى المسرحية، إذ لا يستطيع من كان له حس نقدي ونضالي أن ينتج فيلما عن الموضوع، وبالأحرى أن يتقدم مخرج "عادي" لهذه المهمة.

55 - مصطفى المسناوي، أبحاث في السينما المغربية، مرجع سابق ص: 76.

56 - kamel ben ouanness Immigration et émigré ou le muroir inversé, dans cinéma et immigration, actes du collogue du 9eme rencontres cinématographiques et tetouan, publication de la faculté des lettres et des sciences humanes, 1997, p 8

57 - انطوني غيتنز، علم الاجتماع- المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى ص: 90

58 - فريد بوجيدة، الثقافة والسياسة، قراءة في المسار الفكري للفعل الثقافي، دار الأنوار المغاربية، وجدة الطبعة الأولى 2010.

59 - RODELF REZ SOHAR، sociologie des valeurs، armand celui، pâris 2006، p 11

60 - op cit p 8

61 - mohamed alayadi، hassan lachik، mohamed tazy، lislam au quatidien، enquête sur les valeurs et les pratique religieuses au maroc، edition prologues 2006. p 227-228.

البحث شمل 1156 مبحوث مقسمين على 16 جهة بالمغرب، وهي دراسة ميدانية حاولت أن تقارب التدين في المغرب في بعده اليومي. مع مراعاة الجانب التمثيلي للنساء 527 والرجال 47،3%. والحضريون 58،8% والقرويون 41،8% وتمثيلية جميع الأعمار.

62 - المندوبية السامية للتخطيط النشرة الاحصائية السنوية 2001-2010.

63 - تحت إشراف ادريس الكراري، ال(نساء الموظفات، بحث وشهادات. دار توبقال الطبعة الأولى 2002.

64 - قدمت جمعية "أنصاف" بمناسبة اليوم العالمي للاسكان دراسة يوم الجمعة 7/5/ 2013 بالرباط بينت فيها بالأرقام عدد الأمهات الشابات اللواتي أنجبن خارج مؤسسة الزواج بلغ 27 ألف و200 فتاة سنة 2009 وان 8760 من الأطفال المنجبين تم التخلي عنهم بمعدل 24 طفل كل يوم. جريدة المساء العدد 6-7-2110 يونيو 2013. وهنا لابد من القول ان فيلم "علي زاوا" لنبيل عيوش كان أقل صدامية من الواقع فهو لم يشر إلا للعشرات من الأطفال المبعثرين في مدينة الدار البيضاء، لكنه قدم صورة حية عن الظاهرة عكس فيها تحولا معينا يجري في مجتمعنا المغربي.

راجع بهذا الصدد، سارة كارمونا بنيتو، البغاء في مدينة الدار البيضاء، ترجمة ع الصمد الديالمي، دار توبقال/ 2007.

65 - يمكن الإطلاع على الهوس الاعلامي لهذه الفترة في كتاب عبد الكريم بوفرة قراءة في الخطاب الإعلامي العربي بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، منشورات المجلس العلمي بوجدة، 2003.

66 - emile dur nhein, leçons de sociolopgie, ed puf. 2010.p 41.

67 - نذكر الأفلام فقط توخيا الاختصار وتجاوز الحشو.

68 - لنذكر أن المحافظين في البرلمان يركزون على الجانب المادي الذي توفره الدولة لبعض الأفلام، لقد تمت الإشارة سابقا لرد الفعل الذي كان لنواب العدالة والتنمية الإسلامي حول "لحظة ظلام" لنبيل عيوش

تغميم وظيفة السينما في ثقافة زمن الانهيار

بصدد السينما والشباب وتحديث المجتمع المغربي

حميد اتباتو

تقديم

يتموقع الحديث عن السينما والشباب وتحديث المجتمع داخل حقلين يبدو تباعدهما ظاهريا، هما الحقل الاجتماعي والحقل الفني وهذا ما يعطي الانطباع بأن المحور يقوم على إشكالية خاطئة أو هو من دون إشكالية أصلا، وهذا ما يجعل من تبرير موضوعية المحور مسألة ضرورية . ما نود أن ننطلق منه لتأكيد مشروعية الموضوع، بل الحاجة إليه، هو أن الفصل بين الفني وبين الاجتماعي هو فصل متعسف يقفز عادة على التحديد الموضوعي للممارسة الفنية والثقافية التي هي علاقة اجتماعية أولا وأخيرا على الرغم من تحققها وفق خصائص متمايزة تعطيها بعض الخصوصية عن باقي حقول المجتمع . أكثر من هذا إن الموقف من الفن والسينما هو موقف من المجتمع بالضرورة، بل إنه كذلك «موقف في السياسة يتطابقان حيث يوافق أحدهما الآخر، ويتفاوتان حيث يسبق أحد الموقفين الآخر» [1] ومهما بدت الممارسة السينمائية مستقلة في انشغالاتها واهتماماتها بدعوى ارتباطها بالمتخيل وعوالمه، فإنها محكومة بالانطلاق من المجتمع لبناء تخييلها، كما أن ما يتشكل بصيغة رؤية داخل هذا المتخيل لا بد أن يترجم ما لا يحصى من المواقف بصدد الواقع في حاضره، وفي ما يجب أن تكون عليه آفاقه وهكذا تصير الوظيفة الاجتماعية للسينما وكل الفن من الشروط الضرورية لهذا الفن فيكون بذلك الربط بين السينما وبين الشباب داخل المجتمع ربطا موضوعيا يمكن أن يقرأ من مداخل عديدة نظرية وإبداعية ونقدية انطلاقا من مجتمع محدد أو تجربة محددة، أو انطلاقا من المسارات التاريخية لفن السينما الذي اقترح رؤى متحولة للمجتمع والشباب بتحول التجارب والمرجعيات الثقافية والفنية والقناعات الخاصة ومدى التجاوب مع احتياجات التمرحلات التاريخية لهذا المجتمع أو ذاك.

مقاربة موضوع «السينما والشباب وتحديث المجتمع «حين لا تريد أن تبقى مقطوعة عن واقعها تلزم ذاتها بالانطلاق من موقع معين ومن واقع محدد لن يكون إلا الواقع الثالثي المتخلف الذي يتعمم فيه الخلل، وتتغمم فيه رؤى عديدة بسبب هذا الواقع نفسه المجد للخلل وكل ماهو غائم والمثبت لانهزام

التقدم والتحديث في الحاضر، والمغرب للمستقبل بلا حدود وبعنينا أن ننطلق من المجتمع المغربي لنقرأ فيه علاقة السينما والشباب من خلال تحليل كيفية تغميم وظيفة السينما في ثقافة زمن الانهيار الذي هو زماننا في المغرب وشمال إفريقيا ونقترح لذلك المداخل التالية :

1 : الوظيفة الاجتماعية للسينما وموضوعية العلاقات الفنية

يطرح موضوع الشباب والسينما إشكالا أساسيا بسبب احتمالات تبخيسه أو تضخيمه، ولهذا نشير إلى أن الفهم الصحيح للموضوع يستدعي حصر التقاطعات التي تخترقه والتي تحيل على حقلي السينما والمجتمع وكلاهما لا يمكن النظر إليه من موقع محايد، ويستدعى اللاحياد أكثر حين يكون مفهوم «التحديث» الذي يهمنا البحث في كيفية تحقيقه بمساهمة من الشباب والسينما ليس محايدا بدوره بل يخضع لتقييمات ثقافية وإيديولوجية لا نهائية تغامر بالانفتاح على الالتباس والتغميم أو على ما يعطل جوهرها حين يراد للتحديث أن يعاش ويدرك برؤى غير حديثة أو نكوصية أو غارقة في التخلف. هكذا يكون من الضروري أن نشير إلى أن الموقف الخاص الذي يهمنا بناؤه في الموضوع لن يكون محايدا ويهمه أن ينطلق من الموقع المضاد لما يتم تسييده في المجتمع المغربي خدمة للهيمنة الطبقية والسياسية ولإعادة إنتاجها وتأبيدها عبرفرض النماذج الخادمة لها في الثقافة والسينما والمجتمع وعبر تمجيد الشعبوية والسوقية والخواء وكل ما يسرع بتصفية فاعلية الشباب والسينما وهو ما يعني تعطيل مصدرين هامين لتحديث المجتمع المغربي، وقبل أن نقف عند هذاالجانب نقرأ ما يكشفه في السينما ونقصد به الوظيفة الاجتماعية للسينما التي يتم تعطيلها عبر صيغ عديدة منذ عقود إلا أن واقع زمن الانهيار يعجل بذلك أكثر.

ما نقصده بالوظيفة الاجتماعية للسينما هو انصهار هذا الفن في احتياجات الزمن الاجتماعي، والتحقق وفق ما يستدعيه وعي الاستعجال الذي تفرزه كل مرحلة تاريخية، حيث تصير السينما آلية للتربية والتأطير والشهادة على الواقع وخدمة التحديث والمساهمة في بناء ملامح المجتمع الجديد إلخ، إلا أن هذا الفهم لحقيقة السينما بربطها بوظيفتها الاجتماعية يسخف عادة بصيغ اشتغال ورؤى مسطحة وفجة تسعى ،عن جهل وسوء نية أحيانا، إلى تسييد فهم ساذج للوظيفة الاجتماعية للسينما من خلال اشتغال ساذج على المجتمع ومكوناته ومنها الشباب، أولا يقبل من طرف بعض الفاعلين في السينما حيث يصرون على تغميم رؤية الإبداع السينمائي في لاهوت يعزل السينما عن الواقع ،نظريا، فينكر الوظيفة الاجتماعية للسينما ولكل الابداع الفني، وهكذا يتم رفع اللإبداع السينمائي عن سياقه الاجتماعي ويتم إخراجه عن شرطه التاريخي ويقرأ الإبداع من هذا الموقع باعتباره عملية مفصولة عن باقي العلاقات الاجتماعية فيكون الحديث عن وظيفة الابداع الفني حديثا عبثيا، وهذا غير صحيح مهما آمنا بقيمة الفرد في الممارسة الفنية وذلك لأن الفن فعل إبداعي لايقوم بذاته ولذاته والإبداع الفني لا يتحدد بنوايا مبدعه وتصوراته الذاتية لأن المحدد الوحيد هو الصراع الاجتماعي 2، وحين يتعرف الإبداع، ومنه السينما، علاقة اجتماعية ضمن باقي علاقات المجتمع الأخرى فإنه يؤثر فيها ويتأثر بها، وحين تكون السينما منتوجا حداثيا أنتجه عصر الحداثة نفترض أن الطرف الأكثر أهلية للارتباط بها والأقرب إلى انشغالاتها هو الشباب باعتباره أكثر انجدابا لإنتاجات الحداثة، لكن بعيدا عن الافتراض هل من علاقة فاعلة بين الشلاب وبين السينما بالمغرب ؟ وهل تخدم

هذه العلاقة وأطرافها معنى التحديث الاجتماعي ؟ وهل الوضع الذي يوجد عليه الشباب اليوم ووعيه أساسا يسمح له بفرض ذاته وذوقه واختياراته على سينماه ؟ وهل السينما الموجودة قادرة على العمل في فئة الشباب وهل من ثقافة سينمائية تسمح بإنضاج وعي الشباب ووعي السينمائي للانخراط الفاعل في التحديث الاجتماعي الموعود ؟

في البحث عن ملامح إجابة أولية نقول إن السينما في المغرب كانت رهانا أساسيا للشباب انخرط في حركيتها بصيغ عديدة إبداعية وثقافية ونقدية وذلك طيلة وجود هذه السينما بالمغرب، بل لقد كان الشباب القوة الدافعة لحركية السينما في مراحل محددة كمرحلة التأصيل الفكري في سبعينيات القرن الماضي، ثم في مرحلة انضاج ملامح الحساسية الجديدة ابتداء من أواسط تسعينيات القرن الماضي، ونفس الشيء بالنسبة لمشروع استنبات الوعي الفني الجديد الذي برز من داخل إطارات الثقافة السينمائية الأصيلة الممثلة في الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، وبالنسبة للتأسيس العلمي للنقد السينمائي الذي نهضت به أسماء جاءت من الحقل الجامعي، بالإضافة إلى الانشغال الكبير بالإبداع السينمائي الذي برز كظاهرة مع موجة الفيلم القصير في السنوات الأخيرة لكن ما يلاحظ هو أن فاعلية حضور الشباب في السينما برزت أكثر في المراحل السابقة حيث كان النهوض الثقافي السمة الطاغية في المجتمع المغربي فكانت غاية الشباب هي تكسير النموذج السينمائي والثقافي السائد، وتفجيره فيما انشغل الشباب في المرحلة الأخيرة بتكريس النموذج السائد لتأكيد حقيقة السقوط وانتكاس الوعي المضاد تماشيا مع تسييد ثقافة الإنهيار التي تساهم السينما في تعميمها بعد أن انحصرت فاعليتها وانحصرت فاعلية مداخل أخرى كانت تشكل منابيع لإنعاش قناعات التحديث والتقدم وهو ما نجعل منه مستويات لحديثنا في ما يأتي .

2 - السينما والشباب بالمغرب وقلق الفعل المضاد

تقرأ علاقة السينما بالشباب بالمغرب من مداخل عديدة، لكن ما يهمنا أن نقاربه في هذه العلاقة هو مدى إسهام السينما وفئة الشباب في خدمة ما يشتركان فيه كمنطلق افتراضي هو التحديث المجتمعي الذي من رهاناته تجذير الوظيفة الإجتماعية للسينما وكل الممارسات الفنية والثقافية، وتجديد وعي الشباب وانشغالاته عبر الإقتناع المبدئي بالثقافة الجديدة، وتماشيا مع هذا المبدأ نجد أن الكثير من شباب السينما أدركوا في السابق أن العلاقة الفنية كباقي العلاقات الإجتماعية تختنق كلما انجذبت نحو البنية السائدة التي ترغم الشباب كما السينما وكل حقول الثقافة على إعادة إنتاج نماذجها وهو ما لا يسمح بتحديث المجتمع ككل. ما بدا قناعة لدى الكثير من المرتبطين الشباب بالسينما في المراحل السابقة هو تفجير النموذج السائد بالتأسيس لفعل مضاد برز في مجال الابداع السينمائي، كما برز كذلك في حقل الجمعيات السينمائية ثم لاحقا في حقل البحث العلمي في السينما، ويهمنا أن نقرأ تجليات هذا الفعل المضاد انطلاقا من المستويات التالية :

أ - الشباب وقلق السينما البديلة

ترجمت مبادرات عديدة في حقل السينما المغربية معنى إيجابيا لفعل الشباب تجلى أولا في ارتباط التأسيس الأولي لهذه السينما بمجهود شاب مغربي في مرحلة الأربعينيات والخمسينيات اعتبر مؤسسة سينمائية قائمة الذات هو الراحل محمد عصفور الذي بدأ تصوير الأفلام الوثائقية في سن العشرين كما أخرج أول فيلم مغربي طويل في حدود الثلاثين من عمره، وقبل هذا كان تمرس في مجالات الإنتاج والإستغلال والتصوير والإخراج والتمثيل الخاصة به بشكل كبير، وهكذا أفضى مشروعه إلى مغربة السينما وتعد هذه المغربة صيغة أولى في

البحث عن السينما الأخرى . ما يعد سينما بديلة حقا هو مجموعة الأفلام التي بدأ الكثير من الشباب المتخرجين من معاهد ومدارس سينمائية أجنبية في مراكمتها ابتداء من سنة 1970 ومنها «وشمة» و«الشركي» و«جرحة في الحائط» و«رماد الزريبة» و«ألف يد ويد» و«أحداث بدون دلالة» إلخ، وهي أعمال أنجزها أصحابها في سن لا يزيد عن الثلاثين، وحين تنجز إبداعات في هذا السن لابد أن يكون أصحابها قد وفروا فكرتها ورؤيتها وملامح تصورها الأولي قبل ذلك بسنوات مما يعني أن بصمة الشباب السينمائي لأواخر الستينيات وبداية السبعينيات كانت جد فاعلة في تمتين أرضية السينما البديلة التي قامت على أساس ثقافي متميز، وقلق اجتماعي إيجابي، ونضج فني بارز يهمه الربط بين التميز الجمالي وبين فاعلية الموقف المعرفي . لقد كان ها جد طبيعي في مرحلة تاريخية لها طعمها الخاص في المغرب وهي مرحلة السبعينيات التي كان فيها الرهان كبيرا على شباب المدارس والجامعات والجمعيات والفعل الفكري والممارسة السينمائية والحقل السياسي من أجل تحقيق مشروع مجتمعي بديل يقطع مع النموذج السائد اجتماعيا وثقافيا.

ما راكمه شباب السينما في المغرب في السبعينيات يبين أن النظر إلى هذا الفن يجب أن يكون وفق نظرة حديثة تحدث الممارسة السينمائية، وتحدث وظيفتها، وأكثر من هذا تحدث المجتمع ككل، وهكذا جاءت الأفلام الأولى لحميد بناني ومصطفى الدرقاوي وجماعة محمد الركاب ومومن السميحي وأمثالهم مسكونة بقلق التحديث وتغيير المجتمع ،وكان من الضروري أن يجعل هؤلاء من الشباب موضوعة أساسية في تخييلهم، وهو ما نجده في «وشمة» و«رماد الزريبة» و«الشركي» و«آليام آليام «... كما نجده قبل هذه الأفلام في فيلم قصير يعود إلى أواخر الستينيات هو «السي موح لا حظ لك « لمومن السميحي.

قوة عمل المخرجين الشباب في هذه المرحلة ترجمه قلق العمل الجماعي كما حصل في «مجموعة وشمة» و«مجموعة رماد الزريبة»، كما ترجمته أنواع أخرى من القلق هي قلق تصليب الأرضية الثقافية للتجارب الفيلمية، وإنضاج الإختيارات الفنية، والتنويع الأسلوبي، والرهان على التجريب الإبداعي وكل هذا بغاية إنضاج ملامح مشروع السينما الوطنية. ما سمح لشباب السينما في هذا التاريخ ببصم حقل السينما بالمغرب بما يمكن تسميته «ثوابت الإبداعية السينمائية الوطنية»، هو سيادة الوعي التاريخي وتضخم قلق البدائل في كل حقول المجتمع، ووضوح الرؤية في السياسة والثقافة وأيضا السينما بصدد ما يخدم التحويل المجتمعي وبناء المستقبل، لقد لعبت المرجعيات الثقافية والفنية المضادة والقناعات اليسارية، التي تشبع بها غالبية الشباب أثناء دراستهم بأوروبا الشرقية أو الغربية أو أثناء انخراطهم الفاعل في الحركية المجتمعية بالمغرب، الدور الكبير في ترجمة تجاربهم الإبداعية لتنطبع بملامح السينما البديلة، وهي التجارب التي لازال الجميع يعترف بقوتها رغم ما حصل بعدها من تراكم في الفيلموغرافيا المغربية.

زخم شباب السينما لم يتكرر إلا لاحقا جدا بعد أن أوقفت ظروف عديدة اتساع رقعة هذا الفعل بشكل كبير أواخر السبعينيات وفي الثمانينيات وبداية التسعينيات، وهكذا تقلص قلق السينما البديلة عند الجيل الجديد باستثناء حالات قليلة. واستمر مع بعض الذين ارتبطوا به سابقا فقط بعد أن صار زخم الشباب ذكرى في حياتهم . لقد كان على السينما المغربية أن تنتظر أواسط التسعينيات لتبرز فئة شابة أخرى تكونت بشكل حديث في مدارس ومعاهد أجنبية، وتشبعت بمستجدات التجارب السينمائية الكبرى فاقترحت على نفسها تحيين قلق السينما البديلة، وتجديد المشروع السينمائي الوطني وهو ما أفضى إلى اقتراح إبدالات هامة على ثوابت الإبداعية السينمائية الوطنية، ميزها بشكل كبير

التضخم في الجوانب التقنية، والإنفتاح على المنسي والمكبوت، والمعالجة الفنية غير المألوفة، والمراهنة على تثوير الجمالية لتثوير المضامين الفيلمية أكثر وهو ما صاغ في الأخير ما نسميه حساسية سينمائية جديدة برزت في الأفلام القصيرة وعمل البعض من رواد هذه الحساسية على تعميقها في الأفلام الطويلة . من أهم شباب هذه المرحلة نذكر فوزي بنسعيدي وحكيم بلعباس ونور الدين الخماري وياسمين قصاري واسماعيل فروخي وحسن لكزولي إلخ وكان يرجى أن تتعمق إبدالات الحساسية الجديدة بعد التراكم الكمي في الأفلام الطويلة والقصيرة الذي أفرزته سياسة الدعم والتهافت على إخراج الأفلام للحصول على بطائق المركز السينمائي المغربي إلا أن هذا لم يحصل لأن السينما خاصة، والثقافة بشكل عام الزمتا بواقع السقوط الذي يطبع وجودنا المغربي فانحبست الإبداعية الشبابية، وانحبست التعبيرية الجديدة التي جاء بها شباب الأمس، بل انحبست السينما نفسها بعد أن صارت تنتج في الغالب لغاية الحصول على الدعم، والحضور في المهرجانات وملاقاة جمهور محدود وتكريس رؤى الجهة الرسمية المنشغلة بكم السينما وليس بنوعيتها وأثرها ووظائفها التاريخية.

أ - قلق الثقافة السينمائية المضادة

ساهمت الحركية المجتمعية التي عرفها المغرب أواسط الستينيات وفي بداية السبعينيات في انكشاف بؤس الثقافة السائدة، وكان أن حركت التعبئة السياسية، وتبني النضال الثقافي واجهة للتغيير رهانات قوية يعنيها إنجاح مشروع تحديث علاقات المجتمع وبنياته، وهكذا أصبحت فئات شابة هامة تدرك بشكل واضح الحاجة إلى التموقع في الصراع الإجتماعي من المدخل الثقافي، وتكشف ما يفجر النموذج السائد وكل علاقات الهيمنة، وتعمل على تجديد آليات عملها وتفعيل أثرها لخدمة التحديث المجتمعي الفاعل. ما اقترح كفعل ثقافي أصيل في حقل السينما هو مشروع الأندية السينمائية التي تمت مغربة أطرها بدءا من أوائل السبعينيات، ثم تعمم فعلها ليوازي فعل الإطارات السياسية كذلك . لقد كان فعل الأندية السينمائية أحد أهم المبادرات التي استهدفت الشباب بإسهام من الشباب أيضا خدمة لرهانات كبرى منها :

استنبات الاهتمام بالثقافة السينمائية، واستثمار السينما لإنضاج الذوق الفني وتمييزاهتمامات الشباب وكل عشاق السينما ؛

مواجهة المهيمن السياسي وثقافته وإيديولوجيته، وفضح نموذجه الثقافي الذي يريد تعميمه في المجتمع ؛

توفير إمكانيات مشاهدة الأفلام المضادة القادمة من أوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية، والتعريف بالمدارس السينمائية الثورية والجديدة كالواقعية الجديدة بإيطاليا، والموجة الجديدة الفرنسية، والتعبيرية الألمانية، والسينما الثالثية، وتمتين الارتباط بمشروع السينما الوطنية إلخ ؛

توفير فرص توزيع الفيلم المغربي والتعريف به خاصة الأفلام الجادة في مرحلة كانت تتميز بحصار هذا النوع من الأفلام على مستوى التوزيع والإستغلال؛

تدريب الناس على النقاش الديموقراطي والحوار وإبداء الرأي والعمل المدني الفاعل ؛

التوعية السياسية لأطر الأندية من مدخل الثقافة والفن، وهكذا كانت الرؤية المضادة حول السينما تتكامل مع الرؤية المضادة لسياسة الرسمية وللمشروع المجتمعي السائد وللهيمنة الطبقية داخل المجتمع ؛

التأطير العام للشباب بغية تهييئهم للإسهام الفاعل في مشروع المجتمع البديل الذي من ملامحه الثقافة الجديدة والفن الجديد والوعي الثقافي والفني الجديد إلخ.

لقد ساهم الفعل الثقافي المضاد الذي تبلور داخل الجامعة الوطنية للأندية السينمائية في فرض توجه فاعل في حقل السينما خاصة التجديد الإبداعي وتوضيح الرؤى السينمائية، والعمل الجماعي، وجعل السينما عنصرا لإثراء المشروع الثقافي الوطني وقد وجد الشباب في خطاب هذه المؤسسة الثقافية وأنشطتها وبرامجها ما يشفي غليل العمل وحرقة السينما والثقافة، ويعد الكثير من الذين يرتبطون بالنقد اليوم وحتى بعض الذين يرتبطون بالإبداع وبالتسيير الإداري في المجال من أولائك الذين تربوا في شبابهم داخل فضاء الأندية السينمائية مما يعني أن السينما قد وفرت لهم فرصة تأهيل ذواتهم فكريا وفنيا وحتى مهنيا، كما وفروا هم أيضا الوقود الكافي لاستمرار توهج التوجهات الفاعلة في السينما، وأساسا تبلور قلق السينما الوطنية وهو ما أعطى بشكل أو بآخر ما أسميناه سابقا بتجارب السينما البديلة.

ج- قلق إنضاج التفاعل الخلاق مع السينما وتأصيل ثقافة النقد

ما وفره عمل الأندية السينمائية هو إمكانية التفاعل الخلاق حول المنتوج السينمائي وهكذا كانت عروض الأندية بمثابة مدرسة للنقد السينمائي والديموقراطية، لأن الإيمان بالنقد هو إيمان بالديموقراطية كذلك، فقد تدرب شباب الأندية من طلبة وتلاميذ و موظفين بإشراف من المسؤولين على الأندية وجامعتها على تحميس الجميع للمشاركة في مناقشة الأفلام وتحليلها، وعلى الرغم من أن الكثير مما أنتج من قراءات كان بشكل شفوي ومضخم للتقييم الإيديولوجي، الذي يعتبره البعض الآن عيبا، فإن ذلك قد أسس أرضية النقد السينمائي المغربي الذي قطع تدريجيا مع ملامحه الأولى بعد أن وعت فئات شابة، جاءت من مجالات البحث الجامعي والنقد الأكاديمي والنشغال الثقافي الجاد، الحاجة إلى تنويع المداخل النقدية، وانفتحت على المرجعيات الغربية والنظريات الحديثة لكن على الرغم من ذلك استمرت ملامح البداية حاضرة لتبصم النقد المغربي بطابع الخصوصية وتعطية انتسابه الثقافي والجمعوي الفاعل.

تدعم النقد الشفوي لرواد الأندية السينمائية بالنقد المكتوب الذي احتضنته بعض صفحات الجرائد الوطنية، ثم لاحقا بعض المجلات الطليعية القليلة مثل «الثقافة الجديدة»، و«دراسات سينمائية»، والأساسي أن النقد الذي تبلور في مرحلة التأسيس قد ارتبط بوظائف إيجابية منها مناصرة المشروع السينمائي الوطني، وتمجيد الوظيفة الإجتماعية للسينما، والإحتفاء بالسينما المضادة عالميا خاصة السينما ذات الملامح الثورية والسياسية وذات القيمة الفنية الكبرى مثل أفلام سيرغي إيزنشتاين وأندري فايدا وكلوبر روتشا وروسيليني وغوستا غافراس إلخ.

ما امتدحه النقد المتبلور في حقل السينما هو ما سعى إليه العمل الثقافي المضاد وفعل الأندية السينمائية ورواد السينما البديلة وهوابراز الحاجة لانتباه الإبداع السينمائي إلى الواقع خاصة الوقائع الحارقة فيه من قبيل محن الفئات التي تعيش وضعا خاصا بسبب بؤس الواقع والانسحاقات المتعددة والإغتراب ومن ذلك أساسا النساء والشباب، ويهمنا أن نركز في العنصر الموالي على كيف تم استحضار الشباب في السينما المغربية.

3 - صورة الشباب في السينما المغربية: من مقاومة البؤس إلى تكريس السقوط

تحولت صورة الشباب في السينما المغربية بتحول المجتمع وتحول وعي السينمائيين ووعي الشباب نفسه، وإذا كنا قد وقفنا عند فاعلية حضور الشباب

في حقل السينما المغربية في العنصر السابق فإننا سنقف عند التحولات التي عرفتها صورة الشباب في الإبداع الفيلمي من مواجهة البؤس الإجتماعي إلى تكريس ثقافة السقوط، وذلك بالوقوف عند بعض تجليات هذه الصور في الأفلام المغربية، كما سنبين ما أصبح عليه حضور الشباب في مجال الإبداع السينمائي ومجال الثقافة السينمائية لنخلص إلى استنتاجات حول علاقة الشباب المغربي بالسينما في جزء هام من تاريخ وجود هذا الفن بالمغرب، وأهم ما نبدأ به هو رصد صورة الشباب في بعض النماذج الفيلمية كما في العنصر الآتي.

أ - الشباب في الأفلام المغربية: من وعي المواجهة إلى فتنة الهزيمة

استدعت السينما المغربية موضوعة الشباب بكثافة، ونجد أن التمرحلات الكبرى لهذه السينما أبرزت الشباب كمكون أساسي في العديد من الأفلام حيث تستحضر أفلام مرحلة المغربة والاستنبات الأولي موضوعة الشباب كما هو الحال في «الإبن العاق» لمحمد عصفور حيث يركز المخرج على دور التربية غير العميقة في انجراف الشباب، وهكذا نجد أن البطل في الفيلم يضيع بسبب انحرافه وبحثه عن المال بأية طريقة، ومحور الشباب هو ما نجده أيضا في فيلم «شمس الربيع» للطيف لحلو حيث تبرز معاناة موظف شاب في مدينة الدار البيضاء وذلك بسبب عدم قدرته على تحقيق أحلامه على الرغم من كل ما يبذله من جهد . إنه تقريبا ما نجده في فيلم «الحياة كفاح» لمحمد التازي وأحمد المسناوي حيث يجاهد الشاب « كريم » بغاية تحقيق ذاته وبناء مستقبله في مدينة الدار البيضاء. يبدو حضور الشباب في أفلام هذه المرحلة بصيغة تترجم نظرة غير مؤسسة ثقافيا فيبدو الموقف غائما بصدد ما ينتج معاناة الشباب، فما تم حصره كأسباب لذلك هو التربية الأسرية في بعدها الفردي، أو الرغبة الذاتية في العيش في المدينة وليس واقع الهيمنة الطبقية، إلا أن هذا الموقف توضح أكثر انطلاقا في أفلام المرحلة التأصيلية وانطلاقا من فيلم «وشمة» حيث بدأ ربط معاناة الشباب بنوع العلاقات الإجتماعية غير العادلة، والذهنيات المتخلفة كما في «وشمة» لحميد بناني، و«عرائس من قصب» لجيلالي فرحاتي، و«عرس الدم» لسهيل بن بركة، و«رماد الزريبة» لجماعة الركاب، و«أليام أليام» لأحمد المعنوني إلخ.

إنه ما سنجده في بقية الأفلام التي حافظت على قلق التأصيل الثقافي والفني للسينما المغربية، حيث بينت الشروط المكثفة لقهر الشباب خاصة المرأة وهو ما نمثل له بأفلام من قبيل «بادس» حيث تدفع الهيمنة الذكورية والتمزق الهوياتي إلى إنتاج مأساة الشابة مويرة، والمنطق الذكوري هو الذي سيورط الشابة أمينة في الحمل غير الشرعي وارتكاب جريمة القتل في « شاطئ الأطفال الضائعين »، وكان لبؤس الواقع الدور الكبير في توريط « كريم » في السرقة والإعتقال في «حلاق درب الفقراء».

أفلام الحساسية الجديدة بدورها وجدت في الشباب موضوعا جاذبا حيث اشتغلت عليه من جوانب عديدة، وهو ما نجده في «خيط الروح» لحكيم بلعباس، و«باي باي السورتي» لداود أولاد السيد، و«الرحلة الكبرى «لإسماعيل فروخي و«الراكد» لياسمين قصاري إلخ ويحضر الشباب بشكل أو بآخر في أفلام عديدة تشكل فيلموغرافيا متميزة كميا والعديد منها يتميز نوعيا من عناوينها «الباب المسدود» و«نساء.. ونساء» و«علي ربيعة والآخرون» و«قفطان الحب» و«باب السما مفتوح» و«ماوراء جبل طارق» و«درب مولاي الشريف» و«فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق» و«تينجا» و« زيرو » و« يا خيل الله» إلخ.

التركيز على الشباب بشكل بارز في الأفلام المغربية لا يعني أن كل الأفلام قد تأسست على رؤية واضحة لهذه الفئة، ولنوعية انشغالاتهم، ولما يعطل

موضوعيا إسهامهم الفاعل في المجتمع، وأهم ما سجل في هذا الجانب هو استحضار الأسماء الرائدة، في مرحلة التأصيل الفكري والجمالي للسينما المغربية، للشباب كان بغاية إبراز رفض بؤسها كقدر، وانتقاد للشروط المكثفة لذلك، والإنخراط في توفير ما ينفي الواقع البئيس عامة .هذا ما نجده كذلك في أفلام المرحلة اللاحقة خاصة تلك التي آمن أصحابها بالحاجة إلى تحيين المشروع السينمائي الوطني وإثراء إبداعيته عبر اقتراح إبدالات جديدة، إلا أن أفلاما عديدة أخرى تاهت في اشتغالاتها على الشباب، ولم تبين موقفها بشكل واضح فجاء متذبذبا فيما أفلام أخرى تجاوبت مع واقع السقوط فجعلت من الشباب فئة تائهة ومنشغلة بالشكليات والفراغ، بل إن من هذه الأفلام من دافع على هذا الخواء واعتبره من الحقوق الفردية ويعنينا أن نبرز أهم صور الشباب في السينما المغربية وهي كالآتي:

أولا: الشباب الرافض في المجتمع البئيس

أبرزت أفلام عديدة معاناة الشباب بسبب بؤس الواقع، وقد حاولت هذه الأفلام أن تبين رفض الشباب لواقعه بصيغ عديدة تفاوت الوعي المؤطر لها بحسب تفاوت الوعي الذي حمله الشباب من جهة، وبحسب طبيعة الوعي المهيمن في هذه المرحلة التاريخية أو تلك، ومن بين أمثلة الشباب الرافض في الأفلام المغربية هناك مسعود في «وشمة» الذي يتمرد على السلطة العائلية ونموذج الهيمنة الأبيسي، « وعبد القادر» في « رماد الزريبة» حيث تعد هجرته إلى الدار البيضاء بمثابة رفض لواقعه وسعي لمواجهة بؤس الواقع على الرغم من أنه يكتشف هناك عتما لم يتصوره ومعاناة بلا حدود، و« كريم » في «حلاق درب الفقراء» وتعد ممارسته للسرقة وعدم تقبله للقوانين واختياره لحياة اللصوصية صيغة لرفض الواقع والإنتقام منه، وعبد الواحد في «آليام آليام» الذي يجعل من فكرة الهجرة خارج الوطن حلما وحيدا يعمل من أجل تحقيقه، فمن حديثه يظهر رفضه التام لواقعه ولما يقترحه عليه جده وأمه. يعود هذا الرفض للبروز في أفلام لاحقة حاولت أن تقف على أوجه أخرى للرفض خاصة الرفض السياسي كما في «أيام من حياة عادية» و«جوهرة بنت الحبس» و«درب مولاي الشريف» و«علي ربيعة والأخرون» إلا أن هذا الرفض سينتهي إلى انكسار عميق أبرزته هذه الأفلام من خلال وقوفها على ما انتهت إليه التجربة السياسية للشباب حيث لا نجد إلا ذكرى حلم والكثير من الغبار. جسدت المرأة بدورها نموذج الشابة الرافضة في الكثير من الأفلام وتجسد رفضها أساسا عبر مواجهتها لانسحاقها المفروض عليها من طرف شروط موضوعية عديدة كسلطة الرجل والعقلية السائدة والتقاليد المتجاوزة وهو ما ترجمته شخصية مويرة في «بادس» وأمينة في مواجهتها لحبها وقتله ومواجهتها لأبناء بلدها بعد إنجابها لابن من علاقة غير شرعية وذلك في فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين».

لقد رسخت أفلام عديدة صورة الشباب الرافض إلا أن هذا الرفض لم يحول غالبا إلى ما هو فاعل فينتهي الكثير منه إلى الخضوع لبؤس الواقع فيداريه بالحلم والذكرى والكثير من الإنسحاق الإضافي.

ثانيا: الشباب الممزق في الوجود المغترب

الصورة الثانية للشباب تبرز تمزقه في وجود مغترب بالنسبة إليه، وقد ظهرت الأنماط الممثلة لهذه الصورة في أفلام المخرجين المغتربين أساسا، وفي الأفلام التي ركزت على شخصيات ذات وعي ثقافي مفصول عن الواقع ومن أهم النماذج التي انشغلت بهذه الصورة هناك «باب السما مفتوح» و« ما وراء جبل طارق» و«خيط الروح» و«تينجا» و«الرحلة الكبرى» و«قفطان الحب» إلخ. ما تبرزه هذه الأفلام أساسا هو التمزق الهوياتي كما هو حال الشاب المهاجر في «ما وراء جبل طارق» وهو ما تعيشه «نادية» التي

تعود من أرض الغربة لتحضر وفاة أبيها ثم تتيه في عوالم الزاوية في فيلم «باب السما مفتوح»، وهو ما تعيشه «حياة» في فيلم «خيط الروح»، فمرافقتها لوالدها ليموت في المغرب تجعلها تكتشف الكثير من جذورها الثقافية ويدل صمتها وخضوعها للعوالم التي تكتشفها أنها تعيش قلقا عميقا بصدد هويتها . التمزق الهوياتي يعيشه الابطال الشباب في فيلم «فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق» ليس لأنهم اصطدموا بثقافة غريبة عنهم في مجتمع آخر، بل لأنهم اكتشفوا أنهم ضيعوا الكثير من أصالتهم في مدينة الدار البيضاء التي جاؤو إليها بغاية العمل إلا أن كل عوالمها تلزمهم بالحنين الحارق إلى أصولهم البدوية. التمزق الهوياتي هو ما يطرحه محمد اسماعيل في «هنا ولهيه» حيث يبين هروب أبناء «رحال» وأمهم في اتجاه المهجر بعد أن كان قد قرر بناء حياته بشكل جديد في وطنه ونسيان عنف الإغتراب . إلى جانب هذه الأفلام التي جعلت الإغتراب عن الوطن سببا في تضخيم التمزق الهوياتي نجد أن أفلاما أخرى وجدت في دوافع إضافية ما يعمق هذا التمزق من قبيل رفض الناس والمنطق العام للاختلاف وأساسا لما يبدو مألوفا لدى العامة من اهتمامات ثقافية أو لطرائق عيش كحال «نوح » في فيلم «نوح» وربيعة في فيلم «باي باي السويرتي» وحال المعلمة الشابة في «بيضاوة».

لقد بينت أفلام عديدة أن الشباب المغربي يعيش تمزقا عميقا يجعله يغترب في الوطن والمحيط والعلاقات الإجتماعية، بل يغترب في الوجود ككل وهو ما لم تصغ إجابات كافية بصدد كيفية تجاوزه، لأن ما كان يهم هو تشكيل هذه الصورة وقد يكون رفض الإغتراب بالإصرار على تصليب القناعة الخاصة ومتابعة المشوار إجابة جد عميقة ركزت عليها الأفلام ومنها أساسا فيلم «بيضاوة» و«نوح».

ثالثا: الشباب التائه في الزمن المنهار

انحباس الرفض الإيجابي وتضخم التمزق في الواقع والسينما كان لابد أن يفضي إلى انهيار الزمن المحلوم به وسقوط الشباب في تيه لن يخرج منه إلا بانتفاء مجموع الشروط التي جعلت من الانهيار حالة ثابتة في الواقع والثقافة والفن، وعلى الرغم من أننا يمكن أن نجد نماذج لشباب تائهين في أفلام مغربية قديمة فإن تضخم هذا البعد برز أكثر في مرحلة السقوط وأساسا بعد أن تم تسييد نظرة تبخس المقاومة السياسية والثقافة وتجعل من التسليم بالواقع قناعة مبدئية. لقد ولد هذا الوضع انسحابات ما من مواقع المواجهة وأصبح الرفض فارغا من معناه، كما أصبحت حيوية الشباب مختزلة في التمرد الشكلي والاستعراض الجسدي والهروب غير المبرر لعوالم التحديث الفارغ، ومن الأفلام التي اشتغلت على هذا النموذج من الشباب هناك "ملائكة الشيطان" لأحمد بولان ويظهر الفيلم خواء جيل انشغل باهتماماته الفردية وحريته الخاصة وهجر كل ما يرتبط بالهموم العامة، ويبدو المخرج كأنه قصد إلى المقارنة بين جيل الرفض في مرحلة السبعينيات كما بين ذلك في فيلمه "علي ربيعة والآخرون" وبين الجيل التائه كما في فيلمه "ملائكة الشيطان". الخواء الفكري هو ما يبرز في فيلم "ماروك" لليلى المراكشي حيث يبدو الاستعراض واستفزاز الآخر الصيغة الوحيدة لتحقيق الذات، ويحاول فيلم جمال بلمجدوب "الحلم المغربي" أن يبين محدودية رهانات جيل السقوط حيث يكون حلم الكسب عبر السباق الرياضي الصيغة الوحيدة الممكنة لهروب الشباب من عالم التخلف والمعاناة، مما يعني أن هذا الجيل يراهن على أحلام فردية محدودة ليغيب بذلك الوعي الإيجابي الذي يعتبر أن التحرر والتقدم والنهوض قضايا جماعية يجب العمل الجماعي من اجل تحقيقها للذات ولكل الناس داخل الوطن. خواء الذات واغترابها وبؤسها يدفعها إلى اختيارات فاجعة من أهمها اختيار العنف والموت والهروب المأساوي من الحياة وكره التقدم والتحديث وهذا ما تعكسه أكثر أفلام من قبيل " عقلت على عادل ؟ " لمحمد زين الدين و"الدار البيضاء داي

لايت " لمصطفى الدرقاوي و" كازا نيكرا " لنور الدين الخماري و" يا خيل الله " لنبيل عيوش إلخ.

بروزتيه الشباب بشكل كبير في سينمانا أمر طبيعي في مرحلة أهم ما يميزها هو السقوط الذي تؤكده تجليات عديدة منها انحباس تجربة السينما البديلة، والتصفية المنهجة لمشروع الفعل الثقافي المضاد في المسرح والعمل الجمعوي وأساسا في الأندية السينمائية وقتل معنى الثقافة والفن. أكثر من هذا فالسينما نفسها انهارت بعد أن أغلقت أغلب القاعات السينمائية وصار الكم المتميز من الأفلام التي تنتج سنويا يوجه أساسا للمهرجانات الوطنية والدولية ولقاعات جد محدودة، وأصبحت الممارسة السينمائية تعني الحصول على الدعم وليس ترويج خطابات فنية وفكرية، أكثر من هذا صار التهافت ميزة السينما خاصة بعد أن تنامت لدى الغالبية رغبة وحيدة هي الحصول على الدعم المالي من خلال إنتاج أو إخراج أفلام أو تنظيم مهرجانات بل حتى بيع المواقف الملساء وتمجيد مشاريع المؤسسة الرسمية وخدامها وهذا ما غيب القلق الثقافي والإبداعي والفكري الفاعل، وقد تدعم ذلك بتضخم منطق تحريم السينما الذي أفرز مقاومة لها يعنيها أن تحارب التحديث والتقدم في محاربة السينما، والتركيز على الإسقاطات الأخلاقية التي تخدم الأفلام الساقطة إبداعيا وفنيا أكثر من مما تحاصرها.

نستخلص مما سبق أن المجتمع المغربي يفرط تدريجيا في أداة تحديثية هائلة هي السينما مرة بدعم من المؤسسة الثقافية والسياسية الرسمية، ومرات بضغط من التحديث الشكلي الفارغ المقتحم لوجودنا بالإضافة إلى مساهمة العقلية النكوصية التي أسعفتها سياقات تاريخية للإنتعاش والتضخم. التفريط في السينما يوازيه تفريط في الثقافة ككل وفي الممارسة الفنية الفاعلة وفي كل ما يمكن أن يجعل الشباب يقتنع بالتحديث الفاعل لأفق المغرب، وما يظهر كاستنتاج أساسي في تأمل واقع السينما والثقافة وعلاقتهما بالشباب هو أن وقائع عديدة تؤكد إمكانية تجاوز السقوط في الواقع والثقافة إلا أن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بإعادة تأسيس عقلية واختيارات وتصورات الشباب المغربي، ويمكن للسينما أن تكون جد فاعلة هنا. وما نراه مبادرات ضرورية لتعميق فاعلية العلاقة بين الشباب وبين السينما هو الآتي:

العمل على برمجة السينما وثقافتها في كل المستويات التعليمية، واقتراح برنامج للعروض السينمائية بموازاة مع الدروس النظرية ؛

تكثيف مسالك وتخصصات السينما داخل الجامعة المغربية ؛

إقرار الدعم الفاعل للأندية السينمائية المدرسية ولكل المبادرات الثقافية والسينمائية التي تقوم بها بعض الإطارات وتتجه من خلالها إلى الشباب ومتعلمي المدارس والجامعات؛

تكثيف المسابقات السينمائية في مجال الكتابة النقدية وكتابة السيناريو في مجال إبداع أفلام قصيرة وروائية وتسجيلية ؛

توسيع مساحة حضور السينما في البرامج الموجهة للشباب في القنوات التلفزية واقتراح برامج خاصة بسينما الشباب؛

اقتراح كل ما يمكنه إنعاش معاني الثقافة والاحتياج إليها في حقول التربية والسياسة والعمل المدني.

إن ما يمكن أن تخدمه المقترحات السابقة هو تحقيق الإعتراف بقيمة السينما ومشروعيتها، وتوسيع إمكانيات الإرتباط بها من طرف الشباب إلا أن ما يمكنه أن يدعم كل هذا هو لفت الإنتباه إلى الشباب وانشغالاتهم في السينما المغربية وإحياء مقاومتهم لبؤس الواقع وإكراهاته في المتخيل تحفيزا على مقاومته في الواقع والمجتمع.

فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت 1989، ص :308 .

نفسه، ص : 293.

الفيلم المغربي
بين طقوسية الرمز والتجربة الروحية

نور الدين بوخصيبي

من الصعب الفصل نظريا بين هذين البعدين، طقوسية الرمز والتجربة الروحية، في التجربة الإنسانية عموما وفي التجربة الفيلمية المغربية بشكل خاص؛ ومع ذلك تقتضي الضرورة إقامة هذا الفصل إجرائيا لما يتيحه لنا من استكشاف للذات في تفاعلها مع محيطها.

ويمكن التقاط أو رصد العلاقة بين طقوسية الرمز والتجربة الروحية في الفيلم المغربي انطلاقا من مستويين على الأقل:

مستوى الحكاية الفيلمية.

مستوى الإبداع الفيلمي.

الفيلم الأساس الذي سننطلق منه هنا هو فيلم "ماجد" (2011) لنسيم عباسي، على أننا سنتجول بين مشاهد مجموعة من الأفلام الأخرى، أنجزت في فترات مختلفة، وخصوصا فيلم (علي زاوا) لنبيل عيوش، لنحاول من خلالها الإمساك بهذه العلاقة التي نعتبرها في أساس بناء معظم الإنتاجات السينمائية المغربية، بصيغ مختلفة. على أن السؤال الأساسي الذي يوجهنا هو ما إذا كانت الصورة السينمائية في الفيلم المغربي، قد نجحت في الفصل بين الصورة والواقع في ذهن المتلقي، على اعتبار أن هذا الرهان هو أساس الحداثة السينمائية؟

1 - مستوى الحكاية الفيلمية:

في فيلم "ماجد" للمخرج نسيم العباسي نتتبع في مشهد من المشاهد الأولى بالشريط تعنيفا من رجل كهل (عزيز الحطاب) للطفل ماجد (ابراهيم البقالي) عقابا له على عدم أدائه فريضة الصلاة، وذلك مباشرة عقب خروج المصلين من المسجد.

عقب الصلاة الجماعية داخل المسجد تقتحم الكاميرا الطفل اليتيم "ماجد"، منهمكا في ترتيب كتبه الدينية لبيعها عند باب المسجد بحثا عن رزق حلال، فإذا به يتلقى تعنيفا ملغزا من رجل شرس، كانت الكاميرا قد ركزت عليه من قبل وهو يزاول صلاته مع المصلين، عقابا للطفل عن شيء آخر لا يفهم بعقله الصغير مغزاه بالضبط. في هذه الحالة لسنا إزاء الممارسة الدينية أو الطقس الديني كتجربة روحية، وإنما كإعادة إنتاج عنيفة لطقس رمزي سيكون تدشينا رمزيا لما سيتعرض له الطفل خلال كل مسار المحكي في الشريط.

نفس الممثل، عزيز الحطاب، يحضر في فيلم آخر ليؤدي هذا الدور الرمزي التسلطي، لكن بصيغة أخرى، من خلال تقمصه لشخصية الشاب المتدين "أنس"، ومراقبته ليس لطفل هذه المرة، ولكن لامرأة، "بتول" (حياة بالحلوفي)، تربطه بها علاقة قرابة،

يرغب في الزواج منها، أي في تطويعها قصد امتلاك جسدها من خلال القبض عليها ضمن كماشة الطقس الرمزي. هذا الفيلم هو "حجاب الحب" (2007) للمخرج عزيز السالمي.

في هذين الفيلمين، وفي هذين الحالتين على الخصوص، لا يحضر الطقس الرمزي كتجل لتجربة روحية إنسانية عميقة، بقدر ما يحضر أساسا كتجسيد لمستوى أو لمكون أساسي من مكونات الشخصية الإنسانية، ألا وهو المستوى الرمزي. الطقس الرمزي امتداد للغة، أو لنقل إنه اللغة الاجتماعية وقد تحولت إلى لغة قدسية. لذلك فهي تفرض غالبا من قبل الرجل الذي يلعب بشكل أو بآخر دور الأب، يتقمص دور الأب، تفرض أساسا على كائنين مستضعفين هما: الطفل والمرأة.

إن ما يبحث عنه الطفل "ماجد" طيلة الشريط الذي يحمل اسمه، وما يسكن عقله وروحه، هو فقط العثور على صورة فوتوغرافية لأبويه اللذين رحلا إلى دار البقاء. إن الحريق الذي تعرض له أبواه، وهو ما يزال في السنة الثانية من عمره، يحدد كل مسعاه اللاحق. إنه لا يبحث عن وجود حقيقي، وإنما هو يكتفي فقط بالبحث عن صورة لهما، وإذن لا يبحث إلا عن ظل، عن وهم ما به يواجه قسوة الرمزي المحدق به. وكل الحب "المجنون" الذي تشبثت به "بتول" في "حجاب الحب"، لن يلبث أن يكشف عن حقيقته كسراب هارب منفلت.

وإذا كان من الطبيعي ألا يفهم الطفل الصغير لعبة هي أكبر منه بالكامل، فإن مشكلة الطبيبة "بتول" أن كل كفاءتها العلمية لم تؤهلها لتفهم هذا الشيء الأساسي الذي ربما هو ما سعى عزيز السالمي إلى تنبيهنا إليه، وهو أن المرأة لا وجود لها، بتعبير المحلل النفسي الكبير جاك لاكان، مثلما أنه لا وجود لرابطة جنسية. ومن هنا خطر تحويل الممارسة الجنسية إلى فرجة للاستهلاك.. القانون المهيمن في المستوى الرمزي هو قانون الأب، والإنسان لا وجود له إلا ككائن لغوي، أو كائن رمزي كما يقول بول ريكور. الرابطة الجنسية بما هي رابطة حياتية حميمية خالصة لا وجود لها في ذاتها في الحياة الإنسانية. أو قل لا وجود لها إلا من حيث هي محاصرة بالرموز. ذلك ما يعنيه هذا الحضور القوي للحجاب في الشريط، وذلك سر النقاش الذي أثاره الشريط بخصوص هذه القطعة من القماش التي ترمز لوجود حضاري وثقافي كامل.

لنترك "ماجد" و"حجاب الحب" إلى حين، ولنعرج على أفلام أخرى عرفت بدورها هذا الحضور القاسي للطقس الرمزي. وإذا كنت أعود إلى الخلف فلأن الزمن الفني هو غير الزمن العادي، أو قل إن الزمن الفني لا يخضع بالضرورة للترتيب الكرونولوجي، وإنما هو يستحثنا على إعادة النظر في التسلسل الزمني المتعارف عليه. في فيلم "أصدقاء الأمس" (1998) للمخرج حسن بنجلون يحضر الطقس الرمزي الصادر من أب قاس جدا هو "العسكري" (محمد مفتاح)، من خلال خطابه الموجه إلى الطفل، ابنه، حين يخاطبه قائلا: "نتا قد البغل وباقي تشرشر".. ويرفق عبارته بضربة موجهة للطفل، وبطرده من تناول الكسكس مع باقي أفراد الأسرة، الكسكس بما هو في الذاكرة المغربية رمز احتفالي حميمي. معناه أن الرمزية الاجتماعية لا تحتضن إلا من هو أهل لها.

نفس الأب يوصي ابنته (نبيلة عيوش) قائلا:

" حاجة وحدا.. حاجة وحدا نوصيك عليها .. الشرف آ بنتي.. الشرف ما كيتباع ما كيتشرى".. ومباشرة بعد هذا الخطاب القاسي يقدم لنا حسن بنجلون فتاة ترقص على مرآى من رجل مسن يبدو في غاية الاستمتاع بالجسد الأنثوي النزق. هذا الجو الراقص هو الذي سيكون بوابة "بنت العسكري" للدخول إلى عالم الشغل. وليدلل الأب على كبريائه يسوق المثل التالي لابنته: " جوعي فكرشي وغنايتي فراسي"..

وفي فيلم "ملائكة الشيطان" (2007) لأحمد بولان، يتحدد الصراع بين الطقس الرمزي والتجربة الروحية من خلال الزج بمجموعة من الشبان المزاولين لموسيقى خاصة بين غياهب السجن. من خلال عنوان الشريط بداية يختار بولان أن يجابه المؤسسة الرمزية، في بعدها القدسي، من خلال توليف غير معتاد بين رمزين دينيين على طرفي نقيض، هما الملائكة والشيطان. وهو بهذه التوليفة الغريبة كأنما يسعى إلى التشويش على طمأنينتنا الرمزية المألوفة.. إذا كانت الموسيقى تجربة روحية بالأساس، تجربة وجودية للحرية والمتعة، فإن الطقوسية الرمزية، الشغوفة أساسا بالتنظيم والضبط والمراقبة، تتصدى لهذه التجربة، من خلال تجييش المؤسسة الأمنية، التي تضطلع بالتحقيق المادي لمقتضيات الرمزي.

الموت.. التجربة الحد لاصطدام الرمز والروح:

كثيرا ما يكون حدث الموت هو الحافز الأساسي لانطلاق وتنامي السرد الفيلمي، انطلاقا من توتر العلاقة بين مكوني الطقس الرمزي والتجربة الروحية. إذا كان فيلم "ماجد" ينطلق من حدث الموت، موت الأبوين، اللذين لا نشاهدهما في الشريط إلا على صورة فوتوغرافية كادت تضيع أكثر من مرة، فإن فيلم "علي زاوا" (1999) ينبني بكامله على تيمة الموت هاته. وإذا كان الأبوان في "ماجد" قد لقيا حتفهما على إثر حريق قد تكون تسببت فيه سيجارة الأب، فإن مقتل الطفل علي زاوا بحجرة طائشة من طفل هامشي مثله سيدفع أصدقاءه الثلاث إلى مجابهة الطقوسية الرمزية للموت تماما مثلما كان على الطفل "ماجد" أن يجابه هذه الطقوسية بأشكال مختلفة. يصرخ الطفل كويتة (منعم كباب) فيما يشبه التحدي منه لمجتمع بكامله: "غادي ندفنوه..و كاع الناس كلهم غادين يبكيو"، ويواصل وهو ينظر إلى فتاة على لوحة إشهارية: "وحتى نتي غاديا تبكي".. ويؤكد صديقه "إييه.. حتى نتي".. وفي محاولة منه دفن صديقه بطريقة ملائمة للرمزية الاجتماعية السائدة، يجابه وهو داخل مقبرة بطفل آخر يحمل لوح كتاب قرآني كرمز لثقافة تقليدية، يخاطبه قائلا: "هنا كيدفنو غير الشرفا".. ويوجه نفس الطفل هذا السؤال الذي سبق أن وجهه الرجل لماجد: "كتصلي؟"، ويرد "كويتة": "حافظ الحمد.. نقدر نعرضها عليك (...) مشيت مرة وحدا للجامع".. وبعد أن يفهم طفل المقبرة كويتة بأن الدفن في المقبرة هو بمقابل مادي، يبلغه أن الجزيرة التي توجد بخياله لا وجود لها، وأن لا وجود إلا للجنة وجهنم.. "هاد الشي اللي كاين".. إذا كان طفل المقبرة ينظر إلى حدث الموت من منظور الطقوسية الرمزية فإن كويتة يظل متشبثا بتجربة الموت،موت صديقه علي، كتجربة روحية، ولهذا سيتصدى مع صديقيه الآخرين عمر (مصطفى حنصالي) وبوبكر (هشام موسون) لكل محاولات تدجين الحدث، من خلال إعطاء الموت بعدا روحيا يتجلى في الجنائزية الخاصة التي حفوا بها روح صديقهم علي.

نفس الشيء يحدث، لكن بصيغة أخرى، في فيلم "السمفونية المغربية" (2005) للمخرج كمال كمال. الموت المفاجئ والصادم لشخصية "ابا الحسن" (المحجوب الراجي) ستطلق من جهة شرارة نقاش بين "الرفاق" الهامشيين حول جدوى الطقس الرمزي التقليدي من خلال عبارات قاسية يتلفظ بها أحد المهمشين (رفيق بوبكر)، حين شاهد الفتاة الراقصة (ماجدولين) تعد عشاء احتفاء بموت الرجل، حيث خاطبها قائلا: "مات.. على ودو تتشرى نص حولي.. كون ما ماتش..." فيما تمتد موسيقى نابعة من مهمش آخر (عزيز الحطاب)، بينما آثر البعض احتساء الخمرة عوض آيات القرآن الكريم كما جرت العادة. وحين يطلب أحدهم ضرورة احترام الميت، ينتفض

"حميد" (يونس ميكري) قائلا: " إينا ميت؟... دابا نتوما ناس؟... نتوما غير الدبان فالزبالة... دبان مريض".. إن حدث الموت هذا، مع ما واكبه من نقاش حول مدى جدوى الامتثال للرمزي، هو الذي سيطلق العنان للمغامرة الموسيقية كتجربة روحية رحبة ومنفتحة، تجيب عن الأسئلة الأساسية للكائن الإنساني بعيدا عن المواضعات الرمزية المتكلسة.

قبل هذه الأفلام جميعها كان فيلم "الناعورة" (1984) للمخرجين إدريس الكتاني ومحمد عبد الكريم الدرقاوي قد وضعنا مع بطله "مولاي يعقوب" (العربي باطما) داخل هذه المواجهة الصعبة، أو هذا الصدام مع الطقوسية الرمزية. بينما كان "مولاي يعقوب" يعبر، على نغمات نابعة من عمق تراثنا الشعبي، مساحات شاسعة من هذا الوطن، كانت تقوده لعبة قد تبدو بلا معنى محدد هي "الناعورة".. الناعورة التي كان يحمل معداتها بين يديه بينما هو يتنقل من منطقة لأخرى هي في ذاتها هروب من عنف الطقوسية الرمزية التقليدية. إن مولاي يعقوب لم يكن يعيش تجربة الناعورة إلا كتجربة روحية ما يلبث أن يلفظها هي ذاتها حين يتبدى له زيفها وعبثيتها. ذلك ما قام به حين وجد نفسه يبتعد – دون شعور منه - عن "لعبته" الاجتماعية ليغرق في رقصة عيساوية تدخله في غيبوبة لن يوقظه منها إلا "سطل" ماء يجعله يصحو على أمثال غنية لشخص يقول الحكمة الأخرى التي لا يفهمها العقلاء. وحين يسأل مولاي يعقوب صديقه قائلا: "آش هاد الحكمة؟" يجيبه هذا الأخير: "عند العقال بحالك ما كاين فرق.. بحال الحكمة بحال الهبال".

سؤال الطقس الرمزي الذي جوبه به الطفل "ماجد" بعنف في البداية أمام باب المسجد، سيعود في نفس الفيلم لاحقا بشكل أكثر "وضوحا" من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الحاج الكفيف (عبدالله العمراني) خلال اقتياد الطفل لهذا الأخير إلى المسجد. في طريقهما نسج نوع من الألفة بين الشخصين، ألفة شجعت الطفل على طرح السؤال التالي على الرجل (أنقل الحوار كاملا لأهميته): " ابا الحاج.. نسولك واحد السؤال.. كتصلي كل نهار؟" يرد الحاج: " كل نهار".. يقول الطفل: " الله كيسمعك ملي كتصلي؟".. الحاج: " معلوم آولدي".. الطفل: " ملي كتطلبو كيعاونك؟" الحاج: " معلوم".. الطفل: " علاش ما خلاكش تشوف بعينيك ياالله؟" الحاج: " كاين بزاف ديال الناس كيشوفو بعينيهم، ولكن عميين"، ولكي يوقف الحاج الحوار المحرج مع الطفل خاطبه في الأخير قائلا: "كاين بزاف ديال الحوايج دارهم الله تعالى وحنا ما عارفينش علاش دارهم.. نحمد الله اللي خلقني هكذا". ويسأل الحاج الطفل ماجد: "كتصلي؟" يرد الطفل بالنفي وحين يسأله الحاج عن السبب يرد: "علاش الله خذا ليا بابا ويما.. ما عندوش الحق يديهم لي"، عند هذا الحد يستعيذ الحاج بالله من الشيطان الرجيم وقد بدا له أن الأمور تجاوزت حدود اللياقة، قبل أن يستدرك قائلا: " خصك تعرف آولدي بلي الرسول كان يتيم ومسكين، وهو اللي ختارو الله من دون الخلق كاملين باش يبلغ رسالة الإسلام"..

واضح إذن أن البنية الرمزية بما هي بنية معطاة سلفا لا تقبل أن تعرض نفسها للمساءلة. إنها بمثابة قدر مهيمن ينبغي الانقياد له قصد استتباب تلك الطمأنينة الداخلية التي تغدو على المستوى السيكولوجي ضرورة لانسجام أو توازن الجسد والروح. الرمزية هي التي تحتضن جسد "بتول" في نهاية "حجاب الحب" لأن ما ينتصر في النهاية هو الرمز، هو قانون الأب. ولأن الروح من منظور آخر لا وجود ولا معنى لها إلا إذا هي تجسدت في طقوس رمزية. الطقوسية الرمزية فيما هي تأجيج للتجربة الروحية هي في الجانب الآخر لجم لهذه التجربة وإلغاء لها..

على مستوى البناء الفيلمي:

غني عن الذكر أن السينما كتابة بواسطة الصورة أساسا.. والحكاية الفيلمية لا وجود لها إلا انطلاقا من بناء سينمائي متكامل، والسينمائي المغربي حين ينحو هذا المنحى يكون بالضرورة في مواجهة الطقس الرمزي التقليدي بما هو طقس يقوم أساسا على اللفظي. ولهذا فهو يجد نفسه على هذا المستوى في وضعية صعبة.. لذلك فهو يتحايل ليبلغ خطابه سينمائيا بأقل الأضرار الممكنة. وعلى عكس العمل الأدبي الذي يتوفر على مساحة أكبر من الحرية مادام موجها لنخبة متعلمة، فإن العمل السينمائي موجه لجمهور عريض لا يشترط فيه أي حد من التعلم. هكذا فإن المتلقي الفيلمي غالبا ما يخلط بين الصورة والواقع، ولم نصل بعد في ثقافتنا الحديثة إلى إقامة الفصل الضروري بين الاثنين. ولهذا غالبا ما يستعين السينمائي بممثلات أجنبيات لأداء الأدوار التي تبدو حساسة من منظور الرمزية الاجتماعية، أو في أحسن الأحوال بممثلات تلقين تكوينهن بالغرب، يمتلكن جرأة أكبر في مواجهة الطابوهات الاجتماعية.

في فيلم "ماجد" تطلع علينا عند انطلاق الشريط صورة فوتوغرافية للأبوين، صورة محترقة، يعقبها مباشرة الطفل "ماجد" داخل فضاءات طبيعية يسير بحثا عن شيء ما، ما نلبث أن نفهم أن الأمر يتعلق بأبويه. إن الصورة الفوتوغرافية هي ما يقدم أولا للمشاهد، تماما مثلما تقدم اعترافات الطفل "علي زاوا" في البداية على صورة تشكيلية. وفيما يبكي الطفل "ماجد" في حلمه أو كابوسه الاستهلالي، يصرح "علي" بقسوة أن سبب هروبه من البيت أن أمه (آمال عيوش) التي تؤدي دور امرأة تمتهن العهارة، كانت تنوي سرقة عينيه. هاتان البدايتان تعبران عن الهاجس الأساسي عند السينمائي المغربي، قد يكون هاجسا لا واعيا، هاجس احتراق الصورة، وضياع العينين القادرتين على المشاهدة.

إن ما سعى إليه "ماجد"، أو نسيم العباسي من خلاله، هو محاولة إيجاد صورة سليمة لن يتم الوصول إليها إلا عبر المأساة المتمثلة في مقتل الطفل "العربي" أمام الملأ بكيفية مروعة. وما سعى إليه الطفل "علي" ومن خلاله نبيل عيوش هو صيانة عينين نظيفتين، حقيقيتين، غير أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموت، موت "علي"، وموت/حياة السينمائي، بدلالة كتابة اسم نبيل عيوش على شاهد داخل المقبرة مرفوقا بسنة ميلاده. التجربة السينمائية التي يعيشها السينمائي كتجربة روحية هي دائما تجربة مهددة، تجربة قلقة، لذلك تقتضي قوة خاصة من أجل ميلاد متجدد.

و الصياغة السينمائية في الفيلمين على مستوى السرد الفيلمي هي صياغة كلاسيكية، كما في معظم الأفلام المغربية التي طفت بعد "إفلاس" الكتابة السينمائية الحداثية في تجارب أولى لمصطفى الدرقاوي ومومن السميحي وأبو الوقار... وقبول السينمائي المغربي بالشكل السردي الكلاسيكي يعكس من جهة القبول بإعادة إنتاج الحكاية بشكلها التقليدي، والقبول بإدراج الصورة السينمائية داخل هذا المنحى لاختراق المؤسسة الرمزية من داخلها. ومن الداخل فعلا يتم تهديم البنية الكلاسيكية من خلال شخصيات هامشية أولا، كما في "ماجد" و"علي زاوا"، أو من خلال التعامل مع الطقس الديني تعاملا نقديا، أو مشوشا كما في "ملائكة الشيطان" تحديدا، أو من خلال الزج بالشخصيات ضمن ممارسات "غير أخلاقية" كالسرقة مثلا أو الكلام المنظور إليه ضمن السنن الاجتماعي على أنه كلام فاحش، يبدو أن الصورة السينمائية لا تستحضرها إلا لكي تدعو من خلالها إلى محاكمة منظومة القيم المركزية بوصفها منظومة منتجة للهوامش وقامعة لها.

بعد خروج فيلم "أصدقاء الأمس" وعرضه في القاعات العامة صرح حسن بنجلون للصحافة قائلا: " حاولت أن أضع في هذا الفيلم كل اللوازم

الكفيلة بنجاحه”. بعد ذلك بأزيد من عقد من الزمن، حاول هذا المخرج الشاب الذي تلقى تكوينه لفترة من الزمن داخل المنظومة الغربية، حاول أن يقتحم المؤسسة الرمزية، من خلال اقتحام الكاميرا للمسجد، لكنه لم يوفق في المسعى الأساسي للحداثة السينمائية، المتمثل في الفصل بين الصورة والواقع في ذهن المتلقي الفيلمي. إذا كان الواقعي مستحيلا طبقا للمقولة الشهيرة لجاك لاكان، فإن الرمزي لا يمكن التشويش عليه، لا يمكن إحداث الرجات الضرورية بداخله لاجتثاث جذور العنف منه إلا بإحداث رجات حقيقية على مستوى بناء الصورة السينمائية. ذلك ما انتبه إليه مخرج “علي زاوا” عندما اقتحم بناءه الفيلمي بعناصر مستفزة لوعينا السينمائي، من خلال وضع اسمه على شاهد قبر، أو من خلال الوقوف عند الصورة الإشهارية، أو من خلال استفزاز المشاهد بعبارات من قبيل “ ما ماتش.. خرا فسروالو”، أو من خلال توظيف آلية الرسوم المتحركة. إن خلخلة الوعي السينمائي للمتلقي هي الكفيلة بإحداث تصدعات حقيقية للطقوسية الرمزية، وبنقل الإبداع السينمائي إلى مستوى التجربة الروحية المنفتحة.

في فيلم “أغادير بومباي” (2011) للمخرجة مريم بكير، تقول الطفلة “إيمان” (سهام التوزي) مخاطبة نفسها في مونولوغ خاص بها: “أنا من تارودانت.. ووالديا من تارودانت.. وجدودي من تارودانت.. وأنا باغية غير نهرب من هنا.. بغيت نمشي لأغادير...” تهرب الطفلة من الرمز المحدق الذي يحاصرها وينزع منها جوهر أنوثتها، إلى الخيال متمثلا في الأغاني والأفلام الهندية، وحين تنتقل إلى مدينة أغادير يصدمها ما تود السينمائية أن تبلغنا إياه.. في العمق لا فرق بين تارودانت وأغادير، والحلم البريء داخل الوطن هو حلم بلا معنى.. كل كلام عن الروح هو مجرد كلام زائف.. عندما يغتصب الرمز براءة طفل بعنف يغدو كل حديث عن تجربة خالصة للروح كلاما بلا معنى.. بانتظار معنى آخر وطقوسية رمزية أخرى.

المقاومة باعين سينمائية متعددة

حمادي كيروم

تعتبر المقاومة رد فعل طبيعي وشكلا من أشكال النضال ضد الهيمنة الاستعمارية التي تهدف الى استعباد الشعوب وإذلالها من خلال نهب خيرات البلد وطمس الهوية الوطنية والدينية. وقد حاولت سينما الشعوب ان ترصد هذه الظاهرة في بعدها الاجتماعي والسياسي والتاريخي. وسنحاول فهم علاقة السينما المغربية بموضوع المقاومة من خلال بعض التجارب السينمائية العالمية والرائدة في هذا المجال.

لم تدخل فرنسا الاستعمارية مدججة بالسلاح الحربي فقط، بل جاءت كذلك متأبطة كاميرات للتصوير أنتجت بواسطتها مجموعة من الأفلام الوثائقية والتخييلية يدور موضوعها حول سلوك رد فعل « الأهالي المتوحشين» اتجاه « المشروع الحضاري » الذي جاءت به فرنسا. تشخص السينما الكولنيالية صورة الإنسان المغربي في المخيلة الغربية من خلال زاويتين :

الزاوية الأولى تعكس رؤية اثنوغرافية استعمارية تعتمد إظهار العادات والتقاليد والأعراف باعتبارها سلوكات بدائية متخلفة وتؤثث فضاء الصورة بكائنات بشرية لا ملامح لها موضوعة بشكل غرائبي وعجائبي بجانب الصحراء والجمل والمسجد والهلال ونستدل على ذالك بفيلم «عرس الرمال» لاندري زفوبودا وظلال الحريم» لليون ماثو.

أما الزاوية الثانية فتعكس رؤية مزدوجة للمقاوم المغربي تكتشف شقها الأول من خلال فيلم «الغرب والريف» لمخرجه هنري فيسكور الذي يقدم رجال المقاومة الريفية كجماعة من قطاع الطرق من الخلف، سلاحهم الخناجر والمناجل والفؤوس وبعض البنادق المسروقة وتهدف هذه الرؤية إلى زرع الشعور بالحقد والكراهية في نفسية سكان المتروبول وتحريض الجندي الفرنسي على الانتقام. أما الشق الثاني من هذه الرؤية المزدوجة فيعبر عنه بامتياز شريط « ايطو» الذي أنتجه الثنائي جان بنوا ليفي وماري ايبستاين سنة 1934 والذي يعرض الصراع المسلح القائم بين الجيش الفرنسي من جهة وبين قائد ثورة الأطلس حمو الزياني من جهة أخرى وقد ركز الفيلم على إمكانية انتصار القائد المغربي في المعركة رغم الحصار لولا خيانة أبنائه الذين قبلوا بالتفاوض مع العدو في حين صعد الأب إلى الجبل برفقة ابنته ايطو إلى أن سقط ممتطيا بندقيته. وإذا كان موقف هنري فيسكور من المقاومة سلبيا بشكل واضح، فان التباس موقف بنواليفي و ايبستياين يتضح من خلال خلفية تجميد المقاومة الأطلسية وإبراز بسالة رجالها ونسائها التي يسعى الفيلم من ورائها إلى إبراز شجاعة الجندي الفرنسي وعظمة فرنسا وجيوشها لأنها تواجه عدوا محليا شرسا وقويا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعتمد السينما الكوليانية في هذا المجال على استتيقا سينما الويسترن من حيث توظيف اللقطات الشمولية والنصف الشمولية لتصوير الحشود البشرية من بعيد ومحو ملامحها، وبالتالي محو هويتها مع استعمال اللقطات الصوتية جد المقربة لخلق الجلبة ومناخ صوتي فوضوي يوهم بالذاكرة الصوتية للهنود الحمر. وعندما يسقط المقاوم تستعمل هذه الاستتيقا الكوليانية اللقطة المكبرة التي تلغي الشخص وتركز بإيقاع بطيء على سلاحه.

نستنتج من خلال هذا ان فلسفة الاستيتقا الكوليانية تسعى إلى ترسيخ صورة هنود الأطلس (او هنود الريف) في مخيلة الإنسان الغربي. وامام هذه التركة التخيلية الرمزية (سيكون من السذاجة القفز على هذه المرحلة) المسندة بتركة سياسية واقتصادية مازال المغاربة يعيشون آثارها حتى الآن. بناء على هذا وجب طرح السؤال الأساسي. كيف قارب، يقارب المخرج المغربي هذه الحقبة التاريخية الممتدة خلال أربعين سنة من تاريخه الحديث ؟.

ولمحاولة البحث عن بعض عناصر الإجابة سنلتجئ إلى الاستعانة ببعض النتائج التي راكمتها، في هذا المجال الإبداعي الشائك، السينما الجزائرية والسينما الايطالية كرواد في هذا المجال.

قبل الحديث عن خصائص تجربة السينما الجزائرية في معالجة موضوع المقاومة لابد من الإشارة أولا إلى ميزتين أساسيتين مكنتا هذه السينما من مقاربة الموضوع بعمق والمتح منه إلى درجة الاستنفاذ.

تتجلى الميزة الاولة في كون المرحلة التاريخية المعالجة قريبة من زمن المعالجة، وكون اغلب المخرجين الجزائريين الذين استوحوا أحداث المقاومة عاشوها عن قرب أو عايشوا مناخاتها وظروفها، وتتجلى الميزة الثانية في كون حركة المقاومة والتي هي موضوع هذه الأفلام والتي تمثلها جبهة التحرير الوطني، ستأخذ الحكم وتؤسس الدولة وتعطي اهتماما اكبر لتوثيق الثورة وتمجيدها والتبشير بمشروعها السياسي والاجتماعي والثقافي.

يمكن تلخيص خصائص سينما المقاومة الجزائرية في ثلاث اتجاهات :

اتجاه إشكالية الالتزام الفردي ويمثله المخرج لخضر حامينا من خلال فيلمي «رياح الاوراس» و«حسن الطرو». يعرض فيلم « رياح الاوراس» حياة اسرة بسيطة تعيش حياة عادية وفجأة تفقد الأب ويجد الابن نفسه حائرا بين الصعود إلى الجبل واللحاق بالمقاومة أو البقاء بجانب أمه لرعايتها. وقد روج جان بول سارتر تيمة الالتزام أثناء احتلال ألمانيا النازية لفرنسا بنفس «موتيفات» الحكاية التي اعتمدها لخضر حامينا وحسم الاختيار لصالح الوطن، لان الرهان لصالح الأم يجعل البطل يخسر الأم والوطن معا.

الاتجاه الملحمي، ويمثله احمد الراشدي بفيلمي: «الافيون والعصا» و« فجر المعدمين» يشخص فيلم «الافيون والعصا» حركة الفعل التراجيدي الذي سيؤدي إلى التحام قرية بكاملها مع رجال المقاومة المسلحة من اجل تحرير الإنسان والوطن.

اتجاه طرح الأسئلة والحق في المحاسبة، ويمثل هذا الاتجاه فيلم «تحيا يا ديدو» للمخرج محمد زينات الذي يعالج هذا الموضوع من خلال المواجهة بين محمد احد قدماء رجال المقاومة وسيمون الضابط الفرنسي الذي زار الجزائر في السبعينيات من اجل السياحة والاستجمام رفقة زوجته، وداخل احد المقاهي بالقلعة سيتعرف سيمون على نظرات محمد الموجهة إليه لانه كان احد ضحاياه وسيفر مفزوعا رغم ان محمد المقاوم سابقا ليس الا رجلا ضريرا الآن لأنه فقد البصر بسبب التعذيب.

وقد استفادت السينما الجزائرية في هذه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرحلة على مستوى الرؤية الفنية والجمالية من الواقعية الاشتراكية السوفياتية التي كانت تعتبر السينما أداة نضالية تتجاوز وصف الواقع من اجل تفسيره وتغييره.

و نعتمد في السينما الايطالية على تجربة روبرتو روسيليني التي تميز بإخراج ثلاثية المقاومة والحرب : « روما مدينة مفتوحة» سنة 1945، بايزا سنة 1946 « المانيا السنة الصفر» سنة 1947 .

يحاول روسيليني في فيلم « روما مدينة مفتوحة» من خلال احداث ومواقف جد متشابكة البحث عن تحديد الأفق الايديولوجي والإنساني الذي تولدت عنه المقاومة في شكلها التلقائي أو المنظم، وما هي دوافع تمثلات المقاصد الايديولوجية التي توحد بين القوى المختلفة والمتناقضة أحيانا (الشيوعيون والكاثوليك) لمقاومة النازية، وما هي الأسباب المادية والروحية الكامنة وراء التضحيات البطولية للأشخاص.

و يتابع روسيليني في فيلم « بايزا » بحثه عن روح المقاومة من خلال جغرافيتها الإنسانية العامة التي توحد مسار الشعوب التي تعيش نفس المصيروتتبنى نفس القيم والمبادئ وتسعى إلى الحرية عن طريق الشهادة والاستشهاد.

أنجز روبرتو روسيلني بأعماله العظيمة هذه تيارا سينمائيا مكنه من الانفلات من الاستتيقا الفاشية التي كانت سائدة آنذاك في عهد موسيلوني، وسيؤسس بذلك شعرية الواقعية الجديدة التي ستحرر العقل والخيال واليد وستفتح عين الكاميرا على الشارع وعلى ممثلين غيرمحترفين يمثلون حياتهم اليومية العادية.

بناء على ما سبق نستنتج أن موضوع المقاومة لم يعالج بعد بالجدية التي يستحقها ضمن السينما المغربية، وان بعض الافلام التي تطرقت للموضوع استعملت « المقاومة» كموتيف درامي من موتيفات الخلفية، يتم تعويمها داخل قصص غرامية (بامو قصة وردة، اوشتام، كابوس...) وإذا كان سعد الشرايبي في فيلمه « عطش» قد توفق على مستوى المضمون في ربط المقاومة بسياقها الاجتماعي والسياسي وبذل مجهودا فنيا لتشخيص ذلك، فان العطب لا يكمن في كون قصة الفيلم تقدم لنا المستعمر بشكل ايجابي، كما ذهب إلى ذلك كثيرمن النقاد والصحافيين ولكن العطب يكمن في كون سعد الشرايبي قفز إلى مرحلة التصالح ومحاولة طي الملف في حين أن المرحلة مازالت مليئة بالجثث وقبور الشهداء مازالت لم تجف.

غير أن الإشكالية المطروحة الآن أمام السينمائيين المغاربة على مستوى الكتابة السينمائية للتاريخ هي كيف تحكي السينما الزمن الواقعي والتاريخي عبر الزمن التخيلي، لان السينما أولا هي حكي للزمن. والرهان الحقيقي هو كيف يصوغ الفنان السينمائي المفارقات الزمنية على مفارقات التاريخ العصر وتناقضات المجتمع مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأفلام التي تجعل من التاريخ موضوعا لها هي من الناحية السينمائية- اضعف الأفلام(باستثناء السينما الأمريكية) بسبب ثقلها التاريخي الحدثي والزمني. تلك هي مشكلة الإبداع التي تضفي على صدق الشهادة والوثيقة وعريها الواقعي العنيف وثقلها التاريخي لباسا وشكلا فنيا يفتح أمام الاستعارة البصرية والخدع الواعية ونحت الرموز والايقونات أبعادا دلالية غنية كما يخلق الالتباسات البلاغية القادرة على انبجاس المعنى من اجل حمل وتحمل قضية بحجم الفداء والشهادة والاستشهاد من اجل الوطن ومن اجل الحرية والكرامة.

وفي الختام يمكن أن نخلص إلى مبادئ عامة لفيلم المقاومة نوجزها في كون الرجوع إلى المقاومة

هو الرجوع إلى درس التاريخ، والرجوع إلى درس التاريخ هو رجوع إلى البحث المستمر وإعادة طرح السؤال. حول اليقينيات وحول الحقائق الفردية والجماعية.

إن المقاربة السينمائية لموضوع المقاومة هي بالأساس فهم وتفسير لما حدث وليس فقط عرض وسرد لما حدث. إن فيلم المقاومة هو فيلم نضالي يعتمد عناصر التحفيز وإحياء الذاكرة الفردية والجماعية وتنشيطها كما يسعى فيلم المقاومة إلى النهوض بالوعي كمعادل لخلق حالة من التفوق المعنوي القادر على مواجهة الواقع الراهن لفهمه وتغييره. كما يعمل على ترهين قيم الوطنية وتحديث الحس الوطني لتمكين الأجيال الحالية والمستقبلية من العلامات المضيئة في تاريخهم لتساعدهم على تلمس الطريق في زمن رمادي اختلط فيه المقاومون بالخونة والثوريون بالمخبرين والمناضلون بالجبناء والمهرولين.

النقد السينمائي بالمغرب

الممارسة والآفاق

سمير عزمي

«النقاد من أسوء حشرات العالم»

(فلليني)

«Ecrire c'est prendre des risques»

(J. FORD)

لعل الجواب عن سؤال "من هو الناقد السينمائي؟" مسألة ليست بالسهولة التي نعتقدها، لاسيما وأن النقد السينمائي يتموقع في مفترق الطرق، وتشكل مهمته نقطة تقاطع بين اهتمامات ومهن شتى: بين الفن والتجارة (الموزع)، المخرج والمشاهدين، الصحافة والدعاية، بين عالم السينما وعالم الإعلام. بين العلم والتقنية وعلم الجماليات والذوق الفني، بين الإبداع والصناعة، بين لغة الصورة والإيديويولوجية (الرؤية الفكرية)...هذه الوضعية هي ما يجعل تعريف النقد وتحديد ملامح الناقد أمرا إشكاليا.

ويزداد الأمر تعقيدا وحساسية عندما نتحدث عن النقد السينمائي المغربي وممارسيه نظرا لحداثته ولأسباب أخرى سيأتي ذكرها فيما يلي.

فمن هو الناقد السينمائي؟ ما هو دوره؟ ما رهانات النقد السينمائي ببلادنا؟ ماهي أنماط الكتابة النقدية السينمائية المغربية؟ ما الذي يميز واقع النقد السينمائي بالمغرب؟

النقد كما ورد تعريفه في «لسان العرب» «لابن منظور هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها (...) وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر (...) ونقد الرجل الشيئ بنظره (...) اختلس النظر نحوه»[1]. كما عرفته المعاجم الحديثة ب:

1 - فن تقويم الأعمال الفنية والأدبية، وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي.

2 - الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصدرها، وصحة نصها وإنشائها وصفاتها وتاريخها»[2].

وورد في «معجم النقد العربي القديم»: «النقد والتنقاد: تمييز الدراهم، وإخراج الزيف منها (...) ونَقَدَ: عاب واغتاب (...) النقد تخليص جيد الكلام من رديئه (...) وقد اهتم به العرب منذ وقت مبكر، وكانوا يطلقون على ما روي من أحكام ذوقية اسم «النقد»[3] وبذلك فالنقد عملية تمييز بين الجيد والرديء وتقييم انطلاقا من مرتكزات وأسس يقوم عليها هذا النقد.

وفي اللغات اللاتينية، نجد «Critique» المشتقة من الأصل اليوناني، تحيل على «Crisis». إلا أن هذا لا يعني أنه يتوجب على الناقد أن يكون في مواجهة مع العمل الفني، بل أن يتخذ منه مسافة تسمح له

بالتفكير فيه[4] بشكل معقول ووجيه ومقنع (ولا نقول موضوعي). إنه عملية فحص ووصف وتفكيك للعناصر التكوينية للعمل الفني بغرض التقييم وإصدار حكم حول قيمته *.

وإذا كان هذا التعريف وهذه الوظيفة معبرين عما يقوم به كل النقاد مهما تعددت أشكال العمل الفني الذي يشتغلون عليه (رواية، شعر، تشكيل، مسرح، موسيقى، سينما...) فإن حصره في الفن السابع يستوجب تدقيقا. فالنقد الأدبي يشترك مع العمل الإبداعي الذي يفحصه في أن كليهما يوظف الكلمة المكتوبة، الفنان للتعبير عن رؤيته الجمالية الفكرية، والناقد للتعبير عن تقييمه لهذا التعبير الجمالي. في المقابل فإن النقد السينمائي خطاب مكتوب ينطلق من ويتأسس على عمل فني يوظف الصورة والصوت. لذا يمكن تعريفه بأنه « فن من فنون القول / الكتابة يتناول الآثار السينمائية بالتمييز والتحليل »[5]. وهو ما يتطلب - حتى نميز النقد عن الكتابة التأملية الانطباعية الذاتية - الانطلاق من أسس منهجية واضحة تضفي على النقد صفة المعقولية والوجاهة، وتأخذ بعين الاعتبار العناصر التكوينية للفيلم، التقنية، الرؤية الجمالية والرؤية الفكرية.

إن أي حديث عن ما راكمه النقد السينمائي المغربي يحيل على الناقد أولا باعتباره منتجا لهذا الخطاب. فما هي ملامح الناقد السينمائي المغربي؟ ما هي أصناف النقاد وأنواع النقد؟ ما وظيفته وكيف يمارس مهمته؟ ثم ما موقعه في خريطة المشهد الثقافي بالمغرب؟

يعتبر وجود معاهد أو تخصصات أكاديمية تدرس النقد السينمائي أمرا نادرا أو شبه معدوم حتى في الدول ذات التاريخ السينمائي العريق. إلا أن هذا لا ينفي وجود نقد رصين ونقاد جادين أثروا بشكل كبير في تطوير مسيرة الفن السابع بإسهاماتهم النظرية والنقدية، وهو وضع لا يسري على النقد الأدبي أو المسرحي مثلا، حيث يحصل الناقد على دراسة أكاديمية تؤهله لممارسة النقد.

ولهذا يؤكد الناقد الفرنسي Michel Frodon على أن مهنة الناقد لا تتطلب أي تكوين خاص، بل فقط ذائقة لمشاهدة الأفلام والكتابة عنها[6].

إن القاسم المشترك بين اغلب النقاد السينمائيين هو أنهم تعلموا السينما وأحبوها في قاعات العرض، حيث شاهدوا آلاف الأمتار من الأفلام من سينمات مختلفة، ودرسوا في ظلمة هذه القاعات وتعلموا طقوس المشاهدة والقراءة والتحليل. وهذا الأمر ينطبق على النقاد السينمائيين المغاربة، حيث ولج معظمهم إلى النقد من باب القراءة الفيلمية الهاوية داخل الأندية السينمائية خلال عقدي السبعينات والثمانينات. لهذا يمكن أن نصف الناقد السينمائي المغربي بالعصامية[7]. إلا أن هذا لا يعفي الناقد السينمائي من حاجته الماسة إلى أن يتوفر على إلمام واسع بتاريخ السينما واتجاهاته الكبرى، وعلى معرفة بفنون العرض وتاريخ الفنون والآداب عموما. هذا إضافة إلى التوفر على ذاكرة بصرية ورصيد كبير ومتنوع من المشاهدة، مع الحرص على متابعة ما استجد في عالم الفن السابع. فهل يمكننا الحديث عن النقد والناقد المغربيين في الفن السابع بصيغة المفرد؟

يتساءل أحد النقاد السينمائيين المغاربة «هل كل ما يكتب حو السينما يعتبر نقدا سينمائيا؟»[8] إن طرح السؤال بهذه الصيغة يشير إلى تعددية الخطابات حول السينما وتفاوت ارتباطها بهذا الفن، بل وتشكيكا في قيمتها النقدية. فما هي أنماط الكتابة حول السينما؟

يمكننا الحديث عن تصنيفات وتقييمات متعددة لما يكتب حول السينما، وهي تصنيفات تتفق في الغالب الأعم على وجود ثلاثة أصناف من النقد:

1 - نقد شفاهي: إرتبط بنشاط الأندية السينمائية في السبعينات والثمانينات. وهو نقد غلب عليه الطابع الإيديولوجي والانطباعية وغاب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنه الحرص على الانطلاق من قراءة الصورة كلغة وأساس العمل الفني السينمائي. وهو نقد لايزال مستمرا- بعد نهاية تجربة الجامعة الوطنية للأندية- بشكل موسمي خلال المهرجانات والملتقيات والمناسبات المماثلة.

2 - نقد صحافي: وهو نقد استهلاكي يهمه تقديم أخبار الوسط الفني وآخر الأشرطة متبعا نهج الإثارة أو توفير معلومات عامة حول قصة الفيلم ومغزاه ورسالته الأخلاقية والسياسية... والسمة الغالبة على هذا النقد هي التأمل السطحي والذاتي والكتابة الانطباعية الخفيفة والإنشائية. وهذه الخصائص تجد تفسيرها في العناصر التكوينية لهذا الصنف من النقد.

أ- حيث الكتاب هم في الغالب صحفيون غير متخصصين في قراءة الصورة عموما والصورة السينمائية على وجه التخصيص. لذا يتعاملون مع الفيلم كمادة إخبارية، ويهمهم بقدر ما يثير جدالا إعلاميا أو سياسيا، وبقدر ما ينتهك المحظورات ويتسبب في ردود أفعال بين العموم. ولهذا فإن اشتغال الناقد الصحافي « بالنقد السينمائي يساوي اشتغاله بنقد الفن التشكيلي أو تغطيته لحوادث المرور أو مباريات كرة القدم»[9].

ب- الوسيط أو الوسيلة المعتمدة وهي الصحافة اليومية والأسبوعية والإذاعية أو المرئية، والتي تسعى إلى المتابعة السريعة لآخر الأعمال الفنية، وهي متابعة خفيفة سطحية لا ترهق القارئ/ المشاهد/المستمع ولا «تثقل» عليه[x]. وهذا يقودنا إلى العنصر التكويني الثالث لهذه الكتابة النقدية الصحافية.

ج- الفئة المستهدفة لهذه الكتابات وهي الجمهور العريض الذي لا يشكل الذهاب إلى السينما بالنسبة إليه إلا وسيلة تسلية وتجزية للوقت، أو بحثا عن وجبة سائغة من النجوم والنجمات الجميلات ومشاهد العنف والجنس والحركة. وهنا يكون الناقد الصحفي بمثابة موجه للجائعين قائلا: «كلوا هذا ولا تذوقوا من ذلك»[10].

3 -نقد تأملي تحليلي :أو النقد التحليلي الجمالي الذي يتجاوز البحث عن معنى ومغزى أو «رسالة» الفيلم، ويركز اهتمامه وتفكيره على جماليات السينما[x]. فالناقد هنا ليس صحافيا (حتى وإن كانت الصحافة هي الوسيط بينه وبين المتلقي)، بل هو مختص في جماليات السينما، يعمل على الفحص الحقيق لكل مشهد، لقطة، صورة، ويقوم بالكشف عن الدلالات بغرض تحديد المنطلقات الجمالية والإيديولوجية أيضا الكامنة خلف إبداع المخرج[11].

وعلى العموم يمكننا اختزال هذه الأصناف النقدية على تعددها إلى نوعين من الكتابة حول السينما والأفلام.

نقد يستخدم الإنشاء لوصف الأفلام وهو يركز على المواضيع والقضايا التي تطرحها وهو الأوسع انتشارا ويتعامل مع السينما كفن ملتزم وكشاهد على المجتمع وظواهره.

نقد يستخدم السينما لوصف الأفلام، وهو على عكس النقد الآنف، يمارس الوظيفة النقدية مستخدما العناصر ذاتها التي تكون الفيلم تقنيا وبصريا وصوتيا أي أنه يتحدث عن الفيلم بلغته ذاتها، من خلال التركيز على البناء الدرامي للفيلم وعلى مكوناته وعلاقاتها، لذا فإنه «لا يمكن الحديث أولا عن المضمون، بل عن السينما التي حوت المضمون»[12].

نعتقد في الأخير أن هذه الأصناف تحقق على تعددها واختلافها استجابة معينة لمتلقين متعددين ومتفاوتين في مستوياتهم الثقافية، وفي مدى ارتباطهم بالسينما كفن. وهذا التعدد يظل مشروعا إذا استحضرنا إضافة على هذا المعطى البدايات الأولى للكتابة حول السينما، حيث اندرج النقد السينمائي في سياق الدعاية للأفلام والترويج لها.

فما الذي يقوم به الناقد بالتحديد؟ كيف يفكر في العمل السينمائي الذي ينتقده؟

تتحدد وظائف الناقد السينمائي حسب الناقدة الفرنسية (Louisette Fareiniaux) في ثلاثة:

- تقديم الأخبار للجمهور حول ظروف إنجاز الفيلم.
- تعليم المتفرج كيف يتعامل مع صور الفيلم وكيف يحللها، بحيث يمده بأدوات تجعله قادرا على فهم الفيلم.
- الرفع من قيمة الإبداع السينمائي[13].

ولتحديد ما يقوم به الناقد، يمكننا أيضا أن ننطلق من التمييز الذي يقدمه الناقد «كريستيان ميتز» بين المتفرج العادي والناقد، وذلك في كتابه (الدال الخيالي)[14]. يتعلق أحد الاختلافات بينهما بالدافع إلى الذهاب للسينما، حيث يعبر المتفرج العادي عن خيبته إذا لم يعجبه الفيلم، برد فعل قد يبدأ من الثرثرة أو مغادرة القاعة ويصل حد الصياح والصفير. أما الناقد إذا لم يعجبه الفيلم فإنه يحجم عاطفته ويحاول فهم أسباب فشل الفيلم، لأنه - وبصفته ناقدا - يغلب الاعتبارات المهنية والمعرفية أساسا. وتتجسد هذه في سعي الناقد إلى تفكيك مكونات الفيلم والوقوف على تعبيراته الجمالية ورؤيته الفكرية. ولذا فإن كان المتفرج يبحث عن متعة خاصة ذاتية، فإن الناقد يغوص في خفايا العمل الإبداعي ويطرح مكوناته الجمالية والفكرية أمام المشاهد حتى يتمكن من التمتع به. هذا عدا عن أنه يتيح للمخرج معرفة الأبعاد الفكرية والفلسفية اللاواعية في عمله الإبداعي.

وإذا كان النقد السينمائي (كما أوردنا سابقا) تمييزا وتحليلا للعمل السينمائي، فإن مهمة الناقد تتطلب الجمع بين عنصرين:

-التمييز: حيث يختار الناقد فيلما معينا للكتابة عنه، وذلك انطلاقا من اعتبارات ذاتية (مرتبطة بالناقد) وموضوعية (مرتبطة بالفيلم وسياقه) في آن.

-التحليل: ويعتمد على المعرفة بالسينما كتقنية، كما يقوم على منهجية معينة في التحليل.

إن تحليل الفيلم يعني تفكيكه إلى عناصره الأساسية (السيناريو، المونطاج، الصورة، الإضاءة، الديكور، الممثلون، الموسيقى...)، ثم القيام بإعادة تركيبه بهدف الاستنتاج والتأويل. وهذه العملية تتم على مرحلتين:

- البدء بدراسة دقيقة لمكوناته (اللقطات، المشاهد، التأطيرات، علاقة الصوت بالصورة...).
- المرور إلى العملية التأويلية للمضمون وطرح نمط اشتغال الفيلم من خلال رسالته[15]. وهذا ما عبر عنه الناقد الفرنسي (Serge Daney) قائلا: «أن تكون ناقدا يعني قبل كل شيء أن تفهم الأفلام والطريقة التي تندمج بها عوالمها في العالم الذي يحيط بها»[16].

إن ما يقوم به الناقد يتحدد أساسا في الانكباب على قراءة الفيلم ذاته، باعتباره عملا إبداعيا يتميز ببنائه الخاص، وتوليفه لمكونات متعددة مستمدة أساسا من لغة الصورة وموظفه لبلاغتها. بعبارة أخرى فإذا كانت مهمة المخرج تتحدد في إبداع صورة فنية (وليس واقعية) عن الواقع، فإن مهمة الناقد تتمثل في البحث في مدى تحقق هذا الإبداع بهذا المعنى والمفهوم. خارج هذا التصور لوظيفة الناقد، يتحول النقد إلى عملية تضعيف «ثرثرة» الأفلام المغربية (العديد منها على الأقل) بثرثرة حول موضوع الفيلم ومدى ارتباطه بالواقع واقترابه من هموم الناس. وهذا ينقلنا إلى الحديث عن وضعية النقد السينمائي المغربي وخصائصه ومشكلاته.

لعل أبرز سمات النقد السينمائي تتمثل في الهامشية أولا والهشاشة ثانيا.

- فهو يحتل موقعا هامشيا ضمن خريطة المشهد الثقافي المغربي. وأسباب هذا الوضع عديدة ومتشبعة

لايتسع المقام للتفصيل فيها، ولكننا نشير إلى أن أبرزها تتميز بعمقها وارتباطها بموقع السينما- كفن حداثي بامتياز- داخل ثقافة المجتمع. بحيث إنه وفي مجتمع تقليداني واقع تحت سلطة الكتابة ومركزيتها، يصبح من الصعوبة بمكان أن تنتزع السينما (والفنون البصرية عموما) مكانا لها داخل المشهد الثقافي للمجتمع، إلا إذا كان موقعا هامشيا ثانويا، لا تأثير له في إنتاج المعنى. فلا تعدو السينما والحالة هذه --حسب تعبير نور الدين الصايل- أن تكون «أداة للتسلية. الشيء الذي لم يجعلها موضوعا يشد اهتمام المسؤولين خارج الرقابة والضرائب»[17]. ولا يبعد النقد السينمائي عن أن يكون « شبيها بتسلية يوم الأحد» وفقا لتعبير نجيب العوفي[18]. يضاف إلى ما سبق إخفاق النقد السينمائي المغربي في تكريس نفسه كشريك شرعي في تنظيم وتدبير قطاع السينما أو في انتزاع الاعتراف بهويته وشرعية وجوده، وبمساهمته كفاعل في سوق التداول الرمزي19.

هذه الوضعية عبر عنها أحد النقاد بنبرة مستاءة معتبرا أن «لا أحد يقر بجدوى هذه الممارسة. وهكذا تبدو كأنها عالة على الإبداع (...) وما يعمق من لاقيمة الممارسة النقدية السينمائية أكثر هو اعتبارها ممارسة ثقافية من الدرجة الثانية أو الثالثة. ولهذا لاتنشغل السماء الثقافية الكبرى بهذا المجال» [20]×.

- هذا الموقع الهامشي للنقد السينمائي ضمن الثقافة المغربية يجد تفسيره أيضا (وربما بعض تبريره كذلك) في الهشاشة التي تسم هذا النقد وكذا وضعية ممارسيه.

يتساءل الناقد (محمد اشويكة) «كيف تنتقد فيلما سينمائيا؟[21] يصبح السؤال أكثر إرباكا وإحراجا على لسان ناقد آخر» هل هناك نقد سينمائي ببلادنا؟»[22]. إن أهمية سؤال الناقد في الصيغتين معا تكمن في إبراز وضع الهشاشة التي تسم التراكم النقدي السينمائي المغربي، وتلمح إلى أن «النقد السينمائي لم يتأسس بعد كممارسة احترافية بالمغرب»[23]. فما هي أبرز ملامح هذه الهشاشة؟

- إن النقد السينمائي بالمغرب لم يستطع أن يقطع مع أسئلة ترتبط بمرحلة تأسيسه» وذلك من خلال إعادة إنتاج متواصل لنفس الأفكار ونفس التساؤلات من قبيل «السينما المغربية أزمة إنتاج أم أزمة إبداع؟»[24] واللافت للانتباه أنه وفي العقدين الأخيرين، ومع ارتفاع وتيرة الإنتاج الفيلمي سنويا. ولأن منسوب القيمة الفنية لأغلب هذه الأفلام لا يزال منخفضا ومتواضعا، فإن البعض يستعيد نفس السؤال في صيغة مغايرة، قوامها المراهنة على الربط بين الكيف (الإبداع) والكم (الإنتاج)... ولهذا فإن النقد السينمائي وبدل ممارسة وظيفته الأصلية المتمثلة في البحث في إبداعية لغة الفيلم وتركيبته، انبرى «لتبرئة أي فيلم مغربي من أخطائه بدعوى الشروط التعجيزية للإنتاج وهزالة الميزانيات المرصودة»[25]. لقد عوض الناقد هذه الوظيفة بالتفكير في قضايا ليست من اختصاصاته المباشرة (الإنتاج، التوزيع، الاستغلال، التشريعات للمنظمة للقطاع، وأزمة السينما...)، وهو ما يؤشر على اختلال في علاقة النقد السينمائي بموضوعه الأصلي والمتمثل في «الأخذ بالمعطى الإبداعي كمدخل لنقد الصناعة السينمائية وليس العكس»[26].

- هذا الانزياح عن مهمة النقد يعكسه أيضا تضخم الخطاب حول السينما وضآلة الكتابات التحليلية النقدية. فبمعاينة البيبليوغرافيا النقدية السينمائية المغربية، يتبين أنها تشمل مجالات شتى مرتبطة بالسينما: التوثيق، الكتابات التعليمية، الأنتربولوجية والسوسيولوجية، التأريخية، الدلائل... لكن المتأمل في هذا المنجز النقدي يعاين هيمنة الكتابة حول السينما وضآلة الكتابة عن الأفلام. يتبين ذلك جليا من خلال النسبة المائوية التي يحتلها نقد وتحليل الأفلام من إجمالي المؤلفات الصادرة حول الثقافية السينمائية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ بداية التسعينات، وهي نسبة ((9،37%[27]. وهو ما يعكس هشاشة النقد السينمائي بالمغرب.

- ملمح آخر يبرز هذه الهشاشة، ويتعلق بسيادة الكتابة الإنشائية الانطباعية المتسرعة إلى تغلب عليها السطحية وغياب المنهجية في تناول الأفلام التي يتم «تحليلها». ولعل مرد ذلك يعود (في جانب أساسي منه) إلى الارتباط بالصحافة والعمل مع منابر إعلامية. فهذا الارتباط يجعل الناقد خاضعا لضغوط تفرض عليه أن يشاهد أكثر وينتج بوتيرة أسرع ويصدر أحكاما تقييمية فيها الكثير من التبسيط. وهذا ما يعيق إمكانية تبلور كتابة رصينة متزنة تنبني على أسس منهجية سليمة وواضحة. وفي مثل هذا الوضع، تغيب الحدود الفاصلة بين الناقد المتخصص والصحفي السينمائي أو بين كتابة نقد سينمائي وكتابة عرض سينمائي[28].

لكن سيطرة هذه الكتابة الانطباعية على النقد السينمائي المغربي تجد تفسيرها أيضا في حمل هذا النقد لماضيه الشفاهي الذي وسم الممارسة النقدية داخل الأندية السينمائية خلال عقدي السبعينات والثمانينات. حيث هيمن آنئذ التوجيه الإيديولوجي وإسقاط مفاهيم وأدوات تحليل مستمدة من مجالات أخرى (كالمسرح والرواية)، والاهتمام برسالة وقضية ومضمون الفيلم على حساب مكوناته الجمالية ولغة الصورة وكيف تكتب كاميرا المخرج هذا المضمون. ربما نلتمس بعض العذر للناقد المغربي العاشق للسينما، في انخفاض مستوى الإبداع في الفيلم المغربي وانسحاب المخرج المغربي من التخييل على حد تعبير (أفاية). فأمام هذا الوضع تحول «الحديث عن الإبداع إلى حديث عن موضوعات الأفلام، مادام المخرج يهمه بالأساس أن يحكي عن موضوع يقول عنه إنه يعكس الواقع ولا يهمه كيف يحكى بواسطة الكاميرا»[29].

- تتبدى هشاشة النقد السينمائي المغربي أيضا في هشاشة وضعية ممارسه، حيث إن اغلب النقاد المغاربة يمارسون نقدا هاويا منبعه عشق السينما، ولذا يصعب أن نجد بينهم ذلك الناقد المحترف المتفرغ لممارسة مهنة النقد، المتابع بانتظام وحرفية لمستجدات الفن السابع. ولاشك أن ظروف الممارسة الهاوية تحول بين الناقد وبين مسايرة التحولات الهائلة التي تعرفها السينما، وبالتحديد ثورة السينما الرقمية وما رافقها من إلغاء لقواعد التلقي المألوفة، وما تفرضه من تجديد في أدوات النقد ومناهجه ومقارباته.

إن ما سبق لا يلغي الإسهام الهام للنقد السينمائي المغربي فيما تحقق في المشهد السينمائي ببلادنا (بما له وما عليه) فإذا كان من الثابت أن النقد خطاب حول الخطاب، لا يوجد إلا بوجود الإبداع الذي يفحصه، فإن الخطاب النقدي السينمائي بالمغرب شق طريقه ونشر وعيا وثقافة سينمائيين، ومارس تأثيرا على السينما المغربية عبر دعم سينما المؤلف ضدا على سينما الجمهور، وذلك في فترة كانت هذه السينما لا تزال تتلمس خطواتها الأولى الواهنة.

الهوامش

1 - إبن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر بيروت (د.ت)، ص 426-425.

2 - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2. سنة 1984، ص 417.

3 - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص 409.

4 - wikipedia.org/wiki/critique de cinéma

× - تحيل كلمة «critique» أيضا إلى الأصل اليوناني: juge-kriticos.

5 - خميس خياطي- النقد السينمائي، دار المعارف، مصر 1982، ص: 34.

6- Jean-Michel Frodon; «La critique du cinéma», les cahiers du cinéma, SCEREN, 2008, P2.

7 - محمد البوعيادي، "تأملات حول سؤال النقد السينمائي المغربي"، ضمن "أسئلة النقد السينمائي المغربي"، منشورات نادي إيموزار للسينما (مؤلف جماعي) 2009، ص: 58.

8 - أحمد سيجلماسي، ملاحظات وتساؤلات حول النقد السينمائي المغربي ضمن "أسئلة النقد..." (م ص س) ص: 42-41.

9 - خميس خياطي، (م ص س) ص: 19.

× - نقول هذا ونحن نحاذر من التعميم لأن منابر صحيفة عديدة كانت الحاضنة للبدايات الأولى النقد السينمائي، وأتاحت الفرصة لنشر نصوص نقدية رصينة وجادة وذلك لفترة طويلة.

10 - نفس (م ص س)، ص: 56.

× - ها هنا فقط يمكن الحديث عن إبداع الفيلم ونقده كلحظتي تفكير.

11 - Mohamed Galaoui, «la critique au pluriel», Imprimerie Najah Al Jadida 1ère éd. 2002، p: 7.

12 - محمد رضا، النقد السينمائي في عصر مضى، كيف كان وكيف أصبح؟ موقع الجزيرة الوثائقية

Doc aljazira.net/ciméma

13 - أورده: العلوي لمحرزي، "المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب من 1905 إلى 2000" منشورات سايس ميديت، ط 1-2007، ص: 16.

14 - أنظر خميس خياطي، (م ص س)، ص 51.

15 - Mamed Bensaleh, la critique cinématographique et télévisuelle, revue wachma. N 6, hiver 2011, P 13.

16 -in : «critique et cinéphilie» petite anthologie des cahiers du cinéma. collectif 2001, P 7.

17 -Noureddine sail; Maghreb Information; N° 819-1994; p 4.

أورده العلوي لمحرزي (م ص س)، ص 213.

18 - نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية 1980، ص 28.

أورده العلوي لمحرزي (م ص س)، ص 214.

19 - M. Gallaoui, Op Cit P 9-10

20 - حميد اتباتو، النظرية في الممارسة النقدية السينمائية- كتابة مولاي إدريس الجعيدي نموذجا، ضمن مؤلف جماعي "أسئلة النقد..." ص، 13-14

× - نستثني للإنصاف، مثقفين كبيرين هما الراحل عبد الكبير الخطيبي وعبد الله العروي.

21 - محمد اشويكة، "السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات"، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، ط 1-2012، ص 16.

22 - مولاي إدريس الجعيدي، "الكتابة النقدية تحديد المفهوم"، ضمن أسئلة النقد..."، ص 7.

23 - أحمد سجلماسي، المغرب السينمائي (معطيات وتساؤلات)، سلسلة شراع عدد 65-1999، ص: 12.

24 - عبد الجليل لبويري، النقد السينمائي بالمغرب، المعلن والمضمر، منشورات جريدة الآفاق المغربية، ط1، 2001، ص: 8.

25 - نفس (م ص س)، ص 16.

26 - نفس (م ص س)، ص 20.

27 - أنظر العلوي لمحرزي، (م ص س)، ص: 153.

28 - أمير العمري، "النقد السينمائي، الرهانات والتحديات"، مجلة وشمة، (م ص س)، ص 12.

29 - ع الجليل لبويري، (م ص س)، ص: 33.

القاعات السينمائية بالمغرب
من الازدهار إلى الانحسار

محمد البوعيادي

«من المؤكد أن مستقبل السينما يرتبط بقطاع الاستغلال، الفرع الذي يظل في صلب النقاش». مولاي إدريس الجعيدي.[1]

تقديم:

يعتبر قطاع الاستغلال من بين القطاعات الحيوية التي يجب الرهان عليها في تبني أي استراتيجية سينمائية. فالبنظر لدوره المركزي في ترويج المنتوج الفيلمي وتوفير بنيات الفرجة السينمائية، يظل قطاع الاستغلال في «صلب النقاش» الاستراتيجي الذي يروم تحقيق نهضة سينمائية تجعل من مسألة الاستدامة أحد أهدافها الكبرى. وبهذا المعنى، فالحديث عن قطاع الاستغلال هو بالضرورة حديث عن فاعلية القاعات السينمائية وعن أدوارها التقليدية التي يتقاطع فيها البعدين الاقتصادي والثقافي. تحاول هذه الدراسة أن تتبع مسار ظهور القاعات السينمائية بالمغرب وأن تلامس وظائفها وتأثيرها على حياة المواطنين، ولعل ما سيتم التأكيد عليه هو أن مسلسل إنشاء القاعات السينمائية بالمغرب انطلق في الفترة الاستعمارية وعرف عهده الزاهي في فترة الثمانينات، على أن فترة التسعينات شكلت بداية مسلسل الإغلاق الذي سيظل متواصلا إلى الآن.

1 - مرحلة الاستعمار

ارتبط ظهور القاعات السينمائية بالمغرب بالمرحلة الاستعمارية وبالتصورات النظرية للمشروع الاستعماري الذي شكلت السينما أحد واجهاته الأساسية للاختراق الثقافي. فمنذ السنوات الأولى للحكم الاستعماري، عملت سلطات الحماية على إعطاء أهمية بالغة لقطاع الاستغلال لما يشكله هذا الأخير من مركزية ضمن صيرورة الفعل السينمائي. إذ مع ظهور أولى فضاءات العرض السينمائي، سارعت السلطات الاستعمارية إلى استصدار قوانين تنظم إنشاء القاعات السينمائية وتؤطر عملها وفق رؤية تتوخى بالأساس مراقبة ترويج المنتوج السينمائي في المملكة الشريفة. وفي هذا الإطار، ظهرت أولى القوانين المنظمة لقطاع الاستغلال سنة 1916 حيث جعلت هذه المبادرة هدفها المركزي «الاستجابة للضرورات الأساسية للسلامة والأمن العامين»2. ومن هنا يبدو واضحا أن الخلفية التي تحكمت في قطاع الاستغلال هي خلفية استعمارية كان الهدف من ورائها خدمة المشروع الاستعماري في أبعاده الثقافية والاقتصادية، وهي الأبعاد التي شكلت ضلعي الإستراتيجية السينمائية التي تبنتها السلطات الاستعمارية إلى غاية تحقيق المغرب لاستقلاله. معلوم أن الاهتمام بقطاع الاستغلال تحكمت فيه رؤيتين ثقافية واقتصادية:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ- الرؤية الثقافية: لم يكن قطاع الاستغلال معزولا عن الأدوار الكبرى التي أنيطت بالسينما باعتبارها آلية حداثية فعالة للدعاية الاستعمارية وللترويج للطروحات النظرية التي تنظر للتجربة الاستعمارية على أساس أنها جزء من المهمة الحضارية للمستعمر. لقد ساعد ظهور القاعات السينمائية بالمغرب على تقريب الفن السينمائي للمغاربة وكذا «تحديث» المجتمع من خلال مجموعة من الأعمال السينمائية الأجنبية التي تم توزيعها بالمغرب في الفترة الاستعمارية. بالإضافة إلى ذلك، شكل إنشاء القاعات السينمائية استجابة مرحلية لحاجيات المواطنين الأجانب وتخفيفا من وطأة اغترابهم النفسي والثقافي والاجتماعي خاصة بعدما وجدوا أنفسهم في بيئة ثقافية مختلفة تماما عن أوطانهم الأصلية. فبالنسبة لهذه الفئة، شكل فضاء القاعة السينمائية سياقا مناسبا لتحقيق الانتماء الحضاري الذي يتم الاحساس به من خلال تقاسم الفرجة السينمائية مع مختلف الجاليات الأوربية بالمغرب[3].

ب- الرؤية الاقتصادية: لقد تحكمت في إنشاء القاعات السينمائية بالمغرب دواعي تجارية ارتبطت باستراتيجية اقتصادية كانت تهدف إلى فتح السوق المغربية أمام المنتوج الفيلمي العالمي عموما والفرنسي خصوصا. فنظرا لكون السينما هي أيضا واجهة اقتصادية يمكنها أن تشكل مصدرا لمداخيل إضافية ولتوفير فرص الشغل، فقد سارعت البورجوازية الفرنسية إلى الاستثمار في قطاع الاستغلال مستفيدة من التسهيلات التي وفرتها السلطات الاستعمارية والتي وجدت ترجمتها الفعلية من خلال سياسة الدعم التي تم اعتمادها في السنوات الأخيرة للاستعمار بهدف تشجيع حركية إنشاء القاعات السينمائية. لقد ساهمت سياسة الدعم التي تبنتها السلطات الاستعمارية في الفترة ما بين 1954-1959 في الانتشار السريع لعدد القاعات السينمائية وفي تحفيز أرباب القاعات، خاصة الأجانب منهم على استثمار أموالهم في قطاع بدا واعدا بتحقيق الأرباح. وهكذا، شكلت وتيرة إنشاء القاعات السينمائية ارتفاعا ملحوظا حيث عرفت المرحلة الاستعمارية (1912-1956) إنشاء 1564 قاعة، وهي الوتيرة التي انعكست إيجابا على باقي مكونات الفعل السينمائي (الإنتاج والتوزيع) وحققت بعضا من الأهداف الكبرى للاستراتيجية السينمائية التي تبنتها السلطة الاستعمارية في قطاع السينما. إن الرعاية التي أولتها السلطات الاستعمارية لقطاع الاستغلال وذلك من خلال صيغة الدعم التي سنتها إنما تؤكد مركزية هذا القطاع الحيوي ضمن صيرورة الفعل السينمائي، وهي المركزية التي تجعل منه قاطرة لباقي المكونات التي لا يمكنها أن تنتعش إلا في ظل وجود بنيات توفر الشروط المادية لاحتضان المنتوج الفيلمي وتقرّبه للجمهور، فصيغة الدعم أثبتت الرؤية الإستراتيجية التي تميز بها صانع القرار السينمائي في الفترة الاستعمارية.

لقد ظل قطاع الاستغلال في المرحلة الاستعمارية شئنا أجنبيا تحتكره الجاليات المقيمة في المغرب خاصة الفرنسية منها. فمسلسل المغربة لم يتم إلا بعد الاستقلال حيث تمكنت البورجوازية المغربية آنذاك (الفاسية تحديدا) من تملك ما تركه الأجانب من قاعات بعدما غادر أصحابها مع فجر الاستقلال. معلوم أن المغرب ورث عن الفترة الاستعمارية بنية استغلال مهمة ضمت 156 قاعة سينمائية بطاقة استيعابية إجمالية تصل إلى 858905. وبما أن قطاع الاستغلال كان حينها قطاعا واعدا، فقد تحمس الرأسمال الوطني للاستثمار في المجال مما ساهم في تطعيم البنية التحتية الموجودة وساهم في الرفع من وتيرة إنشاء القاعات وهي الوتيرة التي ستعرف تطورا ملحوظا في فترة الثمانينات.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

2 - مرحلة ما بعد الاستعمار

أ- العهد الزاهي للقاعات السينمائية

أفرز الحماس الذي تلا لحظة الاستقلال رغبة عارمة لدى المغاربة لتمكين المغرب من مقومات الدولة الحديثة ولتحقيق الاستقلال النفسي عن تجليات الإرث الاستعماري، وهو ما تم السعي إليه من خلال ما عرف حينها بمسلسل المغربة الذي كانت غايته هو تعويض الوجود الأجنبي في مؤسسات الدولة المغربية الحديثة وذلك عبر تأهيل الإنسان المغربي علميا وعمليا. معلوم أن مسلسل المغربة شمل جل القطاعات داخل المجتمع، بما فيها مجال السينما بشكل عام وقطاع الاستغلال بشكل خاص. فبمجرد أن أحرز المغرب استقلاله بادر أصحاب القاعات السينمائية الأجانب إلى تفويت دور العرض إلى البورجوازية المغربية التي شكّل ولوجها إلى القطاع تنويعا جديدا لاستثماراتها.

إن مغربة قطاع الاستغلال أعطى نفس جديدا لوتيرة إنشاء القاعات السينمائية حيث عمد أرباب القاعات السينمائية الجدد إلى استثمار أموالهم من أجل الربح أولا ومن أجل الاستجابة لانتظارات جزء مهم من المغاربة الذين أصبحوا يقبلون على استهلاك الفرجة السينمائية ثانيا. وفي هذا السياق، عرفت وتيرة إنشاء القاعات السينمائية ارتفاعا ملحوظا خاصة في المدن الكبرى كالدار البيضاء ومراكش والرباط وفاس ومكناس، ومع هذا الارتفاع اتسعت قاعدة عشاق السينما بين عموم المغاربة وأصبح استهلاك الفرجة السينمائية طقسا اجتماعيا أساسيا للانخراط في الحياة الحديثة التي تعد السينما أحد فنونها الراقية.

لقد شكل الإقبال المتزايد للمغاربة على استهلاك الفرجة السينمائية سواء العالمية منها أو العربية (المصرية تحديدا) عاملا محفزا لأرباب القاعات وشجعهم على استثمار أموال إضافية لتأهيل قطاع الاستغلال ليواكب هذا الإقبال وذلك ببناء قاعات جديدة في مدن مختلفة من ربوع المملكة. إن زخم إنشاء القاعات السينمائية تواصل في المغرب المستقل وتجاوز حدود المدن الكبرى مما ساعد على استنبات الفرجة السينمائية في جل المدن المغربية حيث أصبح الذهاب إلى القاعة السينمائية طقسا اجتماعيا تقبل عليه جل فئات المجتمع بشبابها ونسائها وأطفالها. هذا الإقبال وصل ذروته في فترة الثمانينات، وهي الفترة التي عرفت رواجا سينمائيا واضحا. إن فترة الثمانيات تعد فترة مفصلية في تاريخ السينما بالمغرب وذلك بسبب ثلاث معطيات متداخلة. أولا، شجع وجود بنية تحتية السلطات الوصية على قطاع السينما على تبني سياسة دعم الإنتاج السينمائي، وهي السياسة التي ساهمت في تعزيز وجود الفيلم المغربي وفي ارتفاع وتيرة الإنتاج السينمائي(ساعدت الصيغة الأولى للدعم (1980-1987) على إنتاج 35 فيلم طويل و20 فيلم قصير خلال سبع سنوات).[6] ثانيا، تجلى من خلال الإقبال الكبير للمغاربة على ارتياد القاعات السينمائية وهو ما تؤكده إحصائيات شباك التذاكر لسنة 1980 والتي وصلت رقما قياسيا بلغ 45506848 تذكرة[7]، رقم سيظل من بين الأرقام الأعلى في تاريخ السينما بالمغرب لأن السنوات التي ستلي ذلك ستشكل انتكاسة حقيقية لطقوس الفرجة خاصة مع الإغلاق المتوالي للقاعات السينمائية. ثالثا، عكسته وتيرة إنشاء القاعات السينمائية التي وصلت ذروتها سنة1985 [8] بعدد إجمالي وصل إلى 247 قاعة، وهو الرقم الذي عرف بعض التراجع سنة 1986 إذ وصل 243 قاعة سينمائية موزعة على ربوع المملكة، حيث احتضنت مثلا مدن كالدار البيضاء والرباط ومراكش وفاس على التوالي 51و15و14و12 قاعة سينمائية[9].

استطاعت السينما أن تجذب اهتمام شرائح مهمة من المجتمع المغربي وأن تساهم في التحولات الاجتماعية والقيمية والثقافية التي عرفها المغرب منذ الاستقلال، وهي التحولات التي تجد امتداداتها في الزمن الحاضر. فعلى امتداد هذه المرحلة، لعبت

السينما أدورا متعددة تجاوزت حدود الترفيه الشيء الذي جعلها تصير جزءا من حياة مجموعة من الأفراد. كما هو الحال في أغلب الدول، ظلت السينما بالمغرب واجهة إبداعية يتقاطع فيها البعدين الاقتصادي والثقافي، وظل المنتوج الفيلمي ينظر إليه باعتباره «سلعة ثقافية» تخضع لمحددات السوق وما يرتبط بها من قوانين وأعراف وسلط. وبهذا المعنى، يمكن حصر الأدوار الكبرى التي لعبتها السينما بالمغرب في وظائف اقتصادية وأخرى ثقافية :

الوظائف الاقتصادية : كما هو الأمر في جل الدول، ظلت السينما في المغرب واجهة اقتصادية تدر مداخيل إضافية على من ارتبط بها من فئات المجتمع سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، حيث استطاعت القطاعات الثلاث (الإنتاج والتوزيع والاستغلال) أن تشغل عددا لا بأس به من المواطنين في مواقع ومسؤوليات مختلفة. وارتباطا بموضوع هذه الدراسة، شكل قطاع الاستغلال المعبّر الحقيقي للدور الاقتصادي الذي لعبته السينما حيث يكفي أن نشير إلى مداخيل شباك التذاكر للسنوات الأخيرة من الثمانينات لنبين حجم مساهمة السينما في الدورة الاقتصادية. إن سنوات (1987و1988و1989و1990) عرفت على التوالي مداخيل 130732624 درهم و144530732 درهم و143049377 و124088844 درهم[10]، فهذه الأرقام تعكس بجلاء مساهمة السينما الواضحة في الحركية الاقتصادية.

الوظائف الثقافية : بالموازاة مع دورها الاقتصادي والذي عكسته الأرقام السالفة الذكر، لعبت السينما أدورا ثقافية مهمة كان لها تأثيرا ايجابيا على المواطن المغربي وعلى قابليته للانخراط في إيقاع الحياة الحديثة بما يتطلب ذلك من انفتاح على مستجدات العصر بكل شروطه الاجتماعية والنفسية. ففي مرحلة ما من تاريخ المغرب، شكلت القاعات السينمائية استجابة مرحلية للحاجيات الثقافية والترفيهية للمواطن المغربي بل وفتحت أفق العديد منهم نحو الإبداع السينمائي حيث شكل اكتشاف سحر الصورة المتحركة البداية الفعلية لاكتشافهم للسينما. وفي هذا الإطار، يمكن أن نشير إلى تجربة الرائد الراحل محمد عصفور[11] الذي تلقى معرفته الأولية داخل فضاء القاعة السينمائية حيث شكلت شروحات العارض (le projectionist) أولى «العروض النظرية» التي أضاءت طريق هذا المبدع العصامي وقادته نحو مملكة الإبداع السينمائي خاصة في ظل غياب معاهد للسينما في المرحلة الاستعمارية. بدوره عصفور ساهم في توجيه عشق مجموعة من الأطفال، الذين سيصبحون من المخرجين[12] الكبار، إلى مجال السينما وذلك انطلاقا من العروض السينمائية التي كان يقيمها في «قاعاته السينمائية»[13]. وبموازاة ذلك، كانت القاعات السينمائية فضاءات حقيقية لتربية الذوق العام وتنمية الخيال وتخصيب الوعي الفني للمواطنين بل وكانت المشتل الحقيقي لعشق السينما والسينفيليا. ففي فضاء القاعة المظلمة تربى عشق المغاربة للسينما وبها تعرفوا على أبطالها وروادها ولغتها السحرية التي أسرت العديد منهم وجعلتهم يدمنون على ارتياد القاعات السينمائية من أجل تقاسم الفرجة التي توفرها الانتاجات العالمية. وفي هذا الإطار، شكلت السينما البوابة الحقيقية نحو التلاقح الثقافي من خلال ما يوفره الإبداع السينمائي من إمكانيات واسعة للانفتاح على المكونات الثقافية والحضارية للشعوب الأخرى، ولعل المثال الأبرز على ذلك هو نموذج السينما الهندية. لقد أبهرت السينما الهندية المشاهد المغربي وأسرته بقصصها وكتابتها وإيقاعها الذي يلعب فيه المكون الغنائي دورا مركزيا في التأثير والمتعة. بالاضافة إلى وظيفتها التقليدية، لعبت القاعات السينمائية أدوار موازية تمثلت في احتضان فعاليات الأندية السينمائية والعروض المسرحية واللقاءات الحزبية، ففي في ظل غياب المسارح والقاعات الكبرى وفرت القاعات السينمائية لمجموعة من الأندية السينمائية والفرق المسرحية

والأحزاب السياسية الفضاء المناسب لترويج خطاباتها وعروضها وأنشطتها.

ب- فترة الانحسار والإغلاق المتوالي

إذا كانت فترة الثمانينات قد شكلت عهدا زاهيا بالنسبة لفاعلية قطاع الاستغلال، فإن الفترات التي تلت ستعرف انحسارا وذلك بفعل مسلسل الإغلاق المتوالي للقاعات السينمائية، وهو المسلسل الذي شمل كل المدن المغربية وبدون استثناء. على مدار العشرين سنة الماضية، عرفت وتيرة إغلاق القاعات السينمائية تطورا فظيعا شمل هدم وإغلاق أكثر من ثلثي دور العرض مخلفا بذلك انتكاسة حقيقية في قطاع الاستغلال ومحدثا فراغا مهولا على مستوى بنيات ترويج المنتوج الفيلمي عموما والمغربي خصوصا، الشيء الذي سيكون له إفرازات سلبية على الانتعاشة الكمية التي تعرفها السينما المغربية حاليا. فرغم أن المغرب استطاع أن يحقق قفزة على مستوى الإنتاج السينمائي (أنتج المغرب 21 فيلما طويلا سنة 2012)، إلا إن تراجع عدد فضاءات العرض السينمائي يعيق وصول هذه الانتاجات الفيلمية إلى عموم المواطنين ويجعلها تنحصر فقط في مدار ضيق يتمثل في المهرجانات الوطنية وكذا ما تبقى من القاعات السينمائية المشتغلة والتي لا يتجاوز عددها 41 قاعة سينمائية بعدد 65 شاشة، وذلك بحسب إحصائيات المركز السينمائي لسنة 2012 [14]. إن هذا العدد يتوزع على بعض المدن المغربية خاصة منها الدار البيضاء (12) ومراكش(5) والرباط (4) وطنجة (4) ووجدة (4) ومكناس(3) وفاس (2) وسلا(2) وتطوان (2) وأكادير(1) وأصيلا(1) وسطات(1) فيما اختفت تماما القاعات السينمائية في باقي المدن الأخرى.

ولعل المفارقة الغريبة التي يسجلها المهتمون بالشأن السينمائي هو أن مسلسل الإغلاق بدأ في الوقت الذي بدأت تتشكل فيه ملامح «سينما مغربية» وحصل فيه تراكم خاصة على المستوى الكمي، وهو التراكم الذي ساهمت فيه إلى حد بعيد سياسة الدعم التي نهجتها السلطات الوصية على القطاع السينمائي بدءا من الثمانيات إلى الآن. معلوم أن مسلسل إغلاق القاعات السينمائية تحكمت فيه معطيات ذاتية (مرتبطة أساسا برؤية المشرفين على قطاع الاستغلال) وموضوعية (منها على الخصوص ظهور وسائط بديلة حاولت أن تزاحم بل وتتجاوز الأدوار التقليدية للقاعات السينمائية ومن هذه الوسائط ظهور الفيديو والصحون المقعرة والانترنيت). لقد شكل ظهور الفيديو (نهاية الثمانينات) والصحون المقعرة (نهاية التسعينات) والانترنيت (بداية الألفية الثالثة) زحزحة لهيمنة الفرجة التقليدية الجماعية التي يوفرها فضاء القاعة السينمائية، كما شكل أيضا تغييرا على مستوى طقوس الفرجة التي ستنتقل من السياق الجماعي إلى السياق الفردي أو العائلي. فسواء مع الفيديو أو الصحون المقعرة (تعدد القنوات) أو الانترنيت (القرصنة). أصبح بإمكان المواطن أن يستهلك الفرجة السينمائية وفقا لمعايير وشروط له كامل السلطة في تحديدها والتحكم فيها وذلك انطلاقا من إمكانية التحكم في زمن العرض وكل الطقوس المصاحبة له دونما حاجة إلى ارتياد الفضاءات التقليدية.

إن طبيعة قطاع الاستغلال باعتباره مجال تدخل القطاع الخاص قد ساهم كثيرا في الوتيرة المتسارعة لإغلاق القاعات السينمائية حيث ظل القطاع خاضعا لمحددات السوق ولمنطقه المرتبط بالعرض والطلب. وبهذا المعنى، شكل تراجع الإقبال على الفرجة السينمائية التقليدية مبررا «كافيا» للمشرفين على قطاع الاستغلال لمباشرة نزوة الهدم التي طالت للأسف تراثا عمرانيا كان يحق أن يصبح مشاعا لكل المغاربة. ولعل المؤسف أن هذا المسلسل الجارف الذي لحق القاعات السينمائية تم أمام أعين السلطات المعنية بالقطاع التي ظل تدخلها جد محدود الشيء الذي أفقد المغاربة تحفا عمرانية أصيلة يصعب تعويضها.

إن هذا القول إنما هو تأكيد للمسؤولية الإستراتيجية للدولة في تدبير هذا القطاع الحيوي، وهو القطاع الذي لم يحض بالاهتمام اللازم ضمن البرامج والاستراتيجيات التي باشرتها السلطات الوصية منذ الثمانينات، حيث ظل موقف هذه السلطات سلبيا ولم ينتج عنه مبادرات حقيقية يمكنها أن توقف النزيف، الأمر الذي تمَّ الانتباه إليه مؤخرا من خلال مشروع دعم رقمنة وإنشاء القاعات السينمائية الذي رأى النور سنة 2012. وبمقابل تقصير الدولة في تحمل مسؤولياتها، يبقى دور أرباب القاعات حاضرا بقوة من خلال مسؤولياتهم التاريخية في مسلسل الإغلاق، وهي المسؤولية التي يؤكدها طغيان الخلفية التجارية التي تحكمت في تدبير قطاع الاستغلال وغياب الحس السينفيلي بالنسبة للعديد من أرباب القاعات السينمائية. إن هذا الغياب يظهر بوضوح من خلال انخراط مجموعة من المستغلّين في قطاعات مدرة للدخل خاصة مع ظهور حمى الأسعار في العقار وهو ما شجعهم على تحويل فضاءات القاعات السينمائية إلى بنايات وعمارات خاصة في ظل وجود مجموعة من القاعات في مراكز المدن الشيء الذي أسال لعاب الكثير من سماسرة العقار. بالإضافة إلى ذلك، لم يستثمر أرباب القاعات السينمائية الإمكانيات الكافية لجعل دور العرض فضاء جذب يساير انتظارات المواطنين ويوفر لهم شروط مريحة للفرجة السينمائية، حيث أن الإهمال الذي طال الكثير من القاعات قد زاد من نفور المغاربة وغيّر من طقوس فرجتهم التي تحولت إلى الفضاءات الخاصة.

إن إغلاق القاعات السينمائية كانت له آثار واضحة سواء على المستويين الاقتصادي أو الثقافي، وأثّر على باقي القطاعات المشكلة لثالوث الفعل السينمائي(الإنتاج والتوزيع والاستغلال). فعلى المستوى الاقتصادي، عرفت مداخيل شباك التذاكر تراجعا فظيعا وهو ما تعكسه إحصائيات المركز السينمائي المغربي. فمثلا في الوقت الذي عرفت فيه مداخيل شباك التذاكر سنة 1988 رقما قياسيا وصل إلى 144530732 درهم[15]، لم تتجاوز سنوات 2009 و 2010 و2011 و2012 على التوالي أرقام 68323258 درهم و72 504 044 درهم و61 914 595 درهم و69172682. [16] إن تراجع مداخيل شباك التذاكر أثّر بدوره على قطاع الإنتاج الذي تعد الدولة الممول الرئيسي له من خلال سياسة الدعم التي تبنتها منذ الثمانينات، وهي السياسة التي كانت تعتمد بشكل أساسي على مداخيل شباك التذاكر. فمع انحسار دور القاعات السينمائية، اضطرت السلطات المعنية إلى تعويض مداخيل شباك التذاكر وذلك بالاعتماد الشبه كلي على خزينة الدولة في توفير موارد صندوق الدعم. بالإضافة إلى ذلك، ساهم مسلسل إغلاق القاعات السينمائية في حرمان شرائح من المجتمع المشتغلة بقطاع الاستغلال من مورد رزقها الشيء الذي اضطر العديد منها إلى البحث عن بدائل وذلك بالانخراط في مهن أخرى من أجل كسب قوتها اليومي. أما على المستوى الثقافي، أدى تراجع القاعات السينمائية إلى التخلي التدريجي عن الأدوار التثقيفية والتربوية والترفيهية التي كانت تلعبها فضاءات العرض بل وسيحرم أجيال بكاملها من تملك تصور معين حول بنية القاعة المظلمة وطقوس الفرجة فيها، هذه الطقوس التي ستعرف تغييرا تدريجيا خاصة مع ظهور بدائل جديدة كقارئ DVD وHomecinéma مما سيجعل استهلاك الفرجة السينمائية غير خاضع بالضرورة للسياق الاجتماعي والنفسي الذي تحدده القاعة السينمائية.

خاتمة:

حاولت هذه الدراسة أن تبين بأن قطاع الاستغلال من بين القطاعات الحيوية التي يتشكل منها ثالوث الفعل السينمائي (الإنتاج الاستغلال والتوزيع) بل ومن المكونات الأساسية التي يمكنها إما أن تساهم في حركية أو كساد باقي المكونات. ومن هذا المنطلق،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالحديث عن تنمية سينمائية حقيقية لا يمكن أن يستقيم إلا بتحقيق التوازن الدائم بين مكونات الثالوث العضوي للفعل السينمائي (الإنتاج التوزيع الاستغلال)، بل إن المكون الثالث يشكل مركزية في أي استراتيجية تروم التأسيس لنهضة سينمائية حقيقية. إن علاقة التكامل بين المكونات الثلاثة تجعل صانع القرار السينمائي مطالب بتبني صيغ عمل تستحضر مبدأ التداخل بين المكونات وتحتم عليه أن يشتغل وفق رؤية تشاركية تدمج كل المهتمين والفاعلين في قطاع السينما.

إن قراءة الاستراتيجيات السينمائية التي تبنتها الدولة منذ بداية الثمانينات (تحديدا مع بداية فلسفة دعم الإنتاج السينمائي) تؤشر على بعض الاختلالات التي عاقت هذه الاستراتيجيات من تحقيق كل أهدافها. ففي الوقت الذي استطاعت سياسة الدعم أن ترفع من وتيرة الإنتاج السينمائي وأن تجعل المغرب من بين البلدان العربية والإفريقية التي تشهد انتعاشة سينمائية يعكسها عدد الأفلام التي يتم إنتاجها سنويا، عرف قطاع الاستغلال تراجعا خطيرا بفعل مسلسل الإغلاق الذي ضرب في العمق هذه الانتعاشة وحد من مفعولها المادي الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بوصول الإنتاج السينمائي المحلي إلى المواطن المغربي. ولعل من بين المؤاخذات التي يمكن تسجيلها على استرتيجية الدولة السينمائية هو عدم استحضارها لعنصر التكامل والتداخل الذي يربط مكونات الفعل السينمائي بأبعادها الثلاثة (الإنتاج والتوزيع والاستغلال) حيث يسجل على هذه الاستراتيجية عدم استدماجها الفعلي لقطاع الاستغلال، الشيء الذي سيتم الانتباه إليه مؤخرا من خلال برنامج دعم رقمنة وتحديث وإنشاء القاعات السينمائية الذي ظهر إلى الوجود في شتنبر 2012. ومع هذا البرنامج، يحق للمهتم بالشأن السينمائي أن يطرح الأسئلة التالية: هل الانتباه إلى قطاع الاستغلال هو إقرار ضمني بفشل سياسة الدعم على المستوى الاستراتيجي؟ أم هو استدراك لخلل في فلسفة الدعم؟ أم هو حاجة مرحلية أملتها الأرقام المحققة على مستوى الكم؟.

---

* أشكر الناقد محمد شويكة والباحث بوعمامة شرعي على تفضلهما بقراءة هذه الدراسة وعلى ملاحظاتهما القيمة.

1 - مولاي ادريس الجعيدي. (1991) Le Cinéma au Maroc. ص.73.

7 - انظر مولاي إدريس الجعيدي. (1991) Le Cinéma au Maroc. ص.76.

8 - مولاي إدريس الجعيدي مذكور ص. 76.

9 - إحصائيات المركز السينمائي المغربي كما وردت عند مولاي ادريس الجعيدي. (1991) Le Cinéma au Maroc. ص.84.

10 - مولاي إدريس الجعيدي. (1991) Le Cinéma au Maroc. ص. 76.

11 - انظر أحمد فرتات في كتابه Une Passion Nomée Cinéma : Vie et Œuvre de Mohamed Osfour، Premier Cineaste Marocain.. ص.56.

12 - من هؤلاء نذكر محمد الركاب وأحمد البوعناني وآخرين.

13 - كان الراحل محمد عصفور يمتلك ثلاث «قاعات سينمائية» وهي عبارة عن مآرب للسيارات كان يعرض فيها أفلامه للأطفال بمدينة الدار البيضاء.

14 - حسب بيانات المركز السينمائي المغربي لسنة 2012 كما وردت في موقعه الالكتروني.

16 - أنظر كتيبي الحصيلة السينمائية لسنتي 2011 و2012 التي يصدرها المركز السينمائي المغربي. وبهذا، وجب التنبيه إلى وجود تباين في الأرقام خاصة بالنسبة لسنة 2011 حيث نجد أن كتيب الحصيلة السينمائية لسنة 2011 يؤكد أن مداخيل شباك التذاكر لسنة 2011 هو رقم 61595914 درهم فيما كتيب الحصيلة السينمائية لسنة 2012 لنفس السنة يشير إلى رقم 68051518 درهم.

16 - كما وردت عند مولاي إدريس الجعيدي في كتابه Le Cinéma au Maroc. ص. 76

السينما الأمازيغية

أسئلة التأسيس والبحث عن الذات

سعيد شملال

إن الحديث عن المكوّنات الثقافية الأمازيغية بشكل عام والسينما الأمازيغية بشكل خاص تستدعيه ضرورة الزمن الراهن المتمثّلة في استحضار ما هو هامشي ومهمّش والوقوف عند مميّزاته، والاستماع إلى الأصوات المنسية التي ظلّت لأمد بعيد يقتصر حضورها واستحضارها فقط على ما هو فولكلوري. في الحقيقة، إن السينما الأمازيغية ليست سينما قائمة بذاتها بشكل قوي بعد، لكنها مكوّن بدأ يعلن عن ذاته شيئا فشيئا، حيث بدأت هذه السينما تسائل وتخلخل التمثّلات السائدة للثقافة الأمازيغية من داخل السينما المغربية الناطقة بالعربية.

لازالت السينما الأمازيغية- وليس الفيلم الأمازيغي- في إرهاصاتها الأولية سينما تبحث عن ذاتها؛ بحيث إننا لا نتوفّر بعد على تراكم كمي في الإنتاج يُمَكّننا من رصد مدى تطوّر هذه السينما، حيث إن جل ما يوجد حاليا في الساحة السينمائية لا يعدو كونه محاولات متواضعة من لدن مخرجين لا يتجاوزون أصابع اليد عدًا. هكذا ستحاول هذه الورقة الوقوف عند إشكالية مصطلح <السينما الأمازيغية>، والإطار التاريخي لهذه السينما، وعلاقتها بسؤال الهوية والتنوّع الثقافي، وكذا آفاقها.

1 - الإشكال المصطلحي:

نهدف هنا إلى طرح إشكالية تسمية السينما الأمازيغية، وذلك لكون أن هذه التسمية تستدعي إعادة النظر في خلفيّاتها؛ بحيث إنها تستحضر، بوعي أو بغيروعي، البعد الإقصائي في طيّاتها. نقصد بالإقصاء هنا أن مصطلح <السينما الأمازيغية> يقصي، بشكل أو بآخر، المكوّن العربي في المجتمع المغربي، ولا ننكر أن نفس الإقصاء يُمارس على المكوّن الأمازيغي عندما نؤمن ضمنيا بكون اسم <السينما المغربية> يعني أساسا السينما المغربية الناطقة بالعربية/ الدارجة[1] فقط؛ حيث إن هذه التسمية تقصي، بوعي أو بغيروعي، المكون الأمازيغي، وهكذا يتمّ التعامل مع هذا الإسم على أنه هو المتداول/ المألوف/ النموذج/ السائد/ المطلوب، بينما يغيب استحضار الكينونة/ الذات الأمازيغية التي يتمّ تمثلها على كونها: الآخر/ المقصي/ المبعد/ التابع.

لا نخفي كون مصطلحات من قبيل <السينما المغربية> و<السينما الأمازيغية> تستدعي إشكالات جنسية الأطر من داخلها، حيث إن كلاهما يستدعي مغربية أو أمازيغية الأطر التقنية التي تشتغل بها؛ فهل نتوفر على سينما بالمغرب قائمة بذاتها فيما يخص الممثلين والتقنيين والمنتجين؟ هل يخلو جينيريك فيلم مغربي ما من اسم أجنبي؟ هل

يمكن الحديث عن السينما المغربية أم عن السينما بالمغرب؟

لكي نتجنب البعد الإقصائي في كلتا التسميتين، ونماشي وعيا يستحضر ميزة <التعدد الهوياتي> في المجتمع المغربي، أجدني ملزما باستدعاء تصور الناقد السينمائي <إبراهيم أيت حو> في طرحه لتسمية <السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية> جنبا إلى جنب مع تسمية <السينما المغربية الناطقة بالعربية>.[2] يهدف هذا الطرح إلى ترك البعد الإقصائي جانبا، واستحضار كل المكوّنات المغربية بشكل متواز وفاعل وشامل دون أيّ تمييز أو تفضيل أو أي شيء من هذا القبيل.[3]

2 - الإطار التاريخي للسينما الأمازيغية:

نطمح هنا إلى تحديد الإطار التاريخي للسينما الأمازيغية، وذلك عبر محاولات للإجابة على الأسئلة الآتية: متى ظهر أول فيلم سينمائي مغربي؟ لماذا تأخّر ظهور السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية، عكس الأفلام المصوّرة على طريقة الفيديو؟ ما هي الشروط المُفعّلة لهذا الظهور؟ هل يمكن الحديث عن حضور سينمائي أمازيغي وازن؟ أم أن السينما الأمازيغية لازالت تبحث عن موطئ قدم لها من داخل المشهد السمعي-البصري المغربي؟ ما هي الإضافة التاريخية التي أغنت بها التجربة الأمازيغية المشهد السينمائي بالمغرب؟

إن تحديد الإطار التاريخي للسينما الأمازيغية يعني الوقوف عند ظهور هذه السينما- وليس ظهور الفيلم الأمازيغي الذي تعود بداياته إلى التسعينات. إن أوّل فيلم سينمائي روائي طويل أمازيغي في التاريخ الرسمي للسينما بالمغرب هو فيلم «تيليلا» لمخرجه الراحل محمد مرنيش[4] (2007)، وهو فيلم تمّ تحويله من فيلم فيديو إلى فيلم سينمائي. ويعتبر هذا الفيلم أول فيلم سينمائي أمازيغي، وذلك نظرا، حسب عمر إذثنين، لعرضه بستة عشر يوما قبل فيلم «بوقساس بوتفوناست» لمخرجه عبد الإله بدر؛ فبينما تم عرض الأول بتاريخ 29 أبريل 2006، تم عرض الثاني بتاريخ 15 ماي 2006.[5]

نشير هنا إلى أن هذا الإطار التاريخي يحدّد فقط تأريخ الأفلام السينمائية الناطقة بالأمازيغية غير المصوّرة على طريقة الفيديو، وهكذا فإن الأفلام السينمائية الأمازيغية لازالت تُعدّ على رؤوس الأصابع. تأسيسا على هذا يمكن القول: إن السينما الأمازيغية لازالت سينما تبحث عن ذاتها، وتتحسّس مواطئ أقدامها داخل المشهد السمعي-البصري المغربي؛ ذلك بأنه لا يمكن أن نضيف إلى الفيلمين السابقين، غير ستة أفلام أخرى فقط وهي: «تمازيرت أوفلا» (2008) و«واك واك أثايري» (2010) لمحمد مرنيش، وفيلم «ايطو تثريت» (2008) لمحمد أومولود عبازي، و«ميغيس» لجمال بلمجدوب (2010)، و«خمم» لعبد الله توكونة (فركوس) (2010)، و«أغرّابو» لأحمد بايدو (2012).

نسجّل هنا سيطرة جهة سوس (جنوب المغرب) على السينما الأمازيغية بستة أفلام، وذلك راجع إلى غنى التجارب التي راكمتها هذه الجهة من خلال أفلام الفيديو، وتحضر جهة الأطلس المتوسط بفيلم واحد لمحمد عبازي، بينما سيتأخّر ظهور السينما الأمازيغية بجهة الريف إلى سنة 2010، وذلك بتصوير أول فيلم سينمائي ناطق بالريفية، وهو «ميغيس» لجمال بلمجدوب.

نلاحظ أن المخرجين السوسيين محمد مرنيش وعبد الإله بدر قدما مباشرة إلى السينما الأمازيغية بعدما راكما تجارب في أفلام الفيديو، بينما قدم كل من عبازي وبلمجدوب إلى السينما الأمازيغية بعدما راكما تجارب بالسينما المغربية الناطقة بالعربية؛ بحيث إن عبازي قام بإخراج فيلمي «ملواد لهيه» (1982)، و«كنوز الأطلس» (1997)، بينما قام بلمجدوب بإخراج فيلمي: «ياقوت»، (2000) و«الحلم المغربي» (2007).[6]

يعزى تأخّر ظهور السينما الناطقة بالأمازيغية إلى طبيعة سياسات النظام المغربي في العقود السابقة، والتي كانت تمنع التعبيرات والمكوّنات المهمّشة من الطفو على سطح الساحة الثقافية والسياسية، حيث إن سياسات بناء الهوية الوطنية كانت منساقة وراء خطابات القومية العربية، والتي كانت تعمل على تقوية البعد القومي/ العربي في الذات/ الهوية المغربية. في هذا الإطار تجادل الباحثة الأمريكية ساندرا كارتر فتقول: «منذ أن بدأت خدمة التلفزيون كان تمثّل الأمازيغ مقتصرا على السهرات والرقص، وهكذا فإن السينما المغربية اشتغلت بنفس النمط وقامت بتهميش السكان الأمازيغ، وفضّلت التأكيد على ساكنة وطنية مغربية عربية إسلامية».[7]

نظرا لأن المؤسسات الثقافية كانت تشتغل في العقود الأخيرة من الألفية الثانية تحت رحمة الرقابة السياسية، فإن المركز السينمائي حينئذ، حسب كارتر، لم يبد أيّ اهتمام تجاه دعم الإنتاجات التي تستهدف المكوّن الأمازيغي، وذلك راجع أساسا لسببين هما: أولا لأن الناطقين بغير العربية كان يُنظر إليهم على أنهم غير ملائمين كجمهور مستهدف، لأن غالبيتهم بدويون وفقراء؛ وثانيا لأن سياسات الهوية الوطنية كانت موجهة نحو تقوية الهوية العربية وضمّ المناطق والهويات المتنوّعة في أمّة واحدة.[8] هنا أستحضر رفض قبول سيناريو فيلم «ايطو تثريت» لمحمد عبازي من طرف المركز السينمائي المغربي في أواخر الستينات، حسب ادعاء المخرج نفسه.

هكذا لم تخرج السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية إلى الوجود (ولم يتمّ الانتقال من صناعة الأفلام إلى صناعة السينما) إلا بعد حدوث انفراج وتغيير جذري في العقلية السياسية المغربية؛ حيث شهدت الألفية الثالثة بروز سينما مغربية ناطقة بالأمازيغية تعالج مواضيع أمازيغية، وتأخذ فضاءات أمازيغية كمواقع تصوير لها. ونسجّل هنا لهذه السينما الإضافة التاريخية التي تتجلى في إغناء التنوع الثقافي وتعبيراته وإبرازها لتعددية الهوية المغربية.

3 - السينما الأمازيغية وسؤال الهوية:

إن سؤال الهوية في السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية يبدو سؤالا سهلا للإحاطة والفهم، بيد أن تركيبية مفهوم الهوية جعلت علاقة السينما الأمازيغية بسؤال الهوية علاقة مركّبة ومعقّدة. على هذا الأساس، سنحاول الإجابة على هذه الأسئلة: ما طبيعة العلاقة التي تجمع بين السينما الأمازيغية والهوية؟ هل تعبّر السينما الأمازيغية عن مكوّن هوياتي هامشي؟ هل يستدعي هذا التعبير إعادة تحديد مفهوم الهوية بالمغرب؟ هل السينما الأمازيغية تحافظ على هوية الأمازيغ؟ وإذا كان الجواب بنعم، فكيف ذلك؟

إن علاقة السينما الأمازيغية بمفهوم الهوية علاقة مركّبة بقدر تركيبية مفهوم الهوية، حيث إن هذا المصطلح استدعى في الدراسات <الما بعد استعمارية> إعادة تحديده. هكذا خلصت أغلب الرؤى إلى كون الهوية مفهوما غير ثابت، أي أنه يتغيّر بتغيّر الأزمنة والأمكنة والتجارب الذاتية، حيث يجادل المفكر <مدان سارب> (Madan Sarup) بأن الهوية ليست لها علاقة بالثبات وإنما بالتحوّل.[9] تعني كلمة التحوّل هنا أن الهوية دائما متجدّدة ومتغيّرة حسب المتغيّرات الزماكانية، وليست كينونة مستقلّة قائمة بذاتها ولا تتداخل مع المكوّنات الأخرى كالزمان والمكان والجغرافيا والفضاء الخ؛ هكذا تتشكّل الهوية نتيجة عملية تفاعل بين الناس والمؤسّسات والممارسات.[10]

تحاول السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية ردّ الاعتبار لمكون هوياتي هامشي من داخل النسق الثقافي المغربي ألا وهو المكوّن الأمازيغي، وهي بذلك مفتاح للحفاظ على الميّزات الثقافية الأمازيغية

بعيدا عن أي استيعاب ثقافي من المكوّنات الثقافية <المُسيطِرة>. إن السينما الأمازيغية تسير على نفس خطى الفيلم الأمازيغي في ما يخصّ الحفاظ على التراث والتاريخ والممارسات المحلية.[11] في نفس السياق، يرى إبراهيم أيت حو أن «توظيف التراث والاشتغال على البيئة المحلية، يعتبر إحدى نقط تفرّد جلّ هذه الأفلام (الأمازيغية) حيث ظلّ أغلبها وفيا لمعطيات البيئة المحلية الأصيلة (...)».[12]

من جهة أخرى، إن السينما الأمازيغية، حسب كارتر، هي بمثابة تحدّ للبناء السينمائي الوطني، وذلك باستعمالها للأمازيغية ولكل ما هو أمازيغي بما في ذلك اللغة ومواقع التصوير والممثّلين والقصص.[13]

نخلص إلى كون السينما الأمازيغية تدعو إلى إعادة تحديد مفهوم الهوية بالمغرب، وذلك باستحضارها للتنوّع الثقافي لدى المغاربة، وهكذا فهي تستدعي إعادة الاعتبار للهويات المهمّشة في المغرب، كالهوية الأمازيغية والهوية اليهودية والهوية الحسانية/ الصحراوية.

4 - السينما الأمازيغية والتنوّع الثقافي:

إن السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هي إضافة نوعية لإثراء المشهد السينمائي الوطني، حيث إنها دفعت بنقاش التنوع الثقافي والهوياتي بالمغرب إلى الأمام. إذا علمنا أن الإطار السينمائي الوطني «لم يتجاوز الحدود الجغرافية لمدن الداخل وخصوصا الحزام الممتد من القنيطرة إلى الدار البيضاء بنسبة كبيرة جدا»[14]، فإن السينما الأمازيغية ستعيد لا محالة الاعتبار حتى للتنوّع الجغرافي بالمغرب؛ حيث ستنفتح عدساتها على فضاءات لم يتم تصويرها من قبل، ونعطي أمثلة فضاءات سوس والصحراء والأطلس المتوسّط والجهة الشمالية الشرقية. بهذا تشكّل السينما الأمازيغية فرصة حقيقية لمدّ جسور التواصل والتفاهم مع جماهير عريقة ظلّت مهمّشة لأمد طويل (...).[15]

إن سؤال التنوّع الثقافي بالسينما الأمازيغية أغنته تجربة الاعتماد على اللغة الأمازيغية بوصفها لغة مهمّشة من داخل الخطاب السائد بالسينما المغربية الناطقة بالعربية جنبا إلى جنب مع اللغة الحسّانية؛ حيث نلاحظ أنه إذا حضرت اللغة أو الثقافة الأمازيغية في هذه السينما، فإن حضورها يبقى هامشيا ويقتصر فقط على البعد الفولكلوري المُؤثث للمشاهد الفيلمية، مع بعض الاستثناءات طبعا.

لا بدّ من الإشارة إلى الاشتغال الفاعل إلى حد ما لبعض الأفلام على المكونات الأمازيغية كفيلم «كنوز الأطلس» لمحمد عبازي (1997)، و«الباب المسدود» لعبد القادر لقطع (1998)، و«العيون الجافة» لنرجس النجار (2003)، و«طينجا» لحسن لكزولي (2004)، و«الراكد» لياسمين قصاري (2004)، وفيلم «فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلّق» لمحمد عسلي (2004). في هذا السياق، يرى حميد اتباتو أن «استحضار اللغة الأمازيغية في الأفلام الأخيرة كان وسيلة لاستحضار ذاكرة المغلوبين، لهذا بالضبط تم التركيز على الفضاء، والمعمار، وملامح الوجوه، وبعض عناصر الحياة اليومية، لأن كلّ هذا لا يقول إلا الانتماء إلى الوطن الآخر، وطن المغلوبين/ ومن لا صوت لهم».[16]

عندما نطرح سؤال التنوّع اللغوي في علاقته بالسينما الأمازيغية، فإننا نطرحه على مستويين اثنين: أولا، نقصد به تعدّدية اللغة في المغرب بما فيها العربية والأمازيغية والحسّانية كلغات أم، وثانيا نعني به التنوّع اللغوي من داخل الأمازيغية نفسها، حيث نجد أفلاما أمازيغية ناطقة بتشلحيت وأخرى ناطقة بتمازيغيت وأخرى بتريفيت، ولما لا أخرى ناطقة بتوراينشت (نسبة إلى أيت وراين بتاهلة وجرسيف وما جاورهما).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

5 - آفاق السينما الأمازيغية:

للوقوف عند آفاق السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية، لابدّ من الاعتراف، كما تمّت الإشارة إلى ذلك سابقا، أن هذه السينما لازالت تبحث عن ذاتها من داخل المشهد السمعي-البصري بالمغرب؛ فلازالت الأفلام السينمائية الأمازيغية الطويلة لم تتجاوز بعد عتبة العشرة أفلام في ظرف يقارب ستة أعوام، ولازال عدد مخرجي الأفلام الطويلة ينحصر في ستة مخرجين.

بيد أن هذا لا يمنع من وجود نظرة تفاؤلية إلى مستقبل السينما الأمازيغية في ظلّ معطى أن السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية بدأت تفرض نفسها شيئا فشيئا على المستويين الوطني والدولي. فقد تم تتويج فيلم «ايطو تثريت» بجائزة أحسن صورة بالمهرجان الوطني للفيلم في دورته العاشرة سنة 2008، بينما فاز بالجائزة الكبرى (الزيتونة الذهبية) بتيزي وزو في مارس 2010؛ وتوّج فيلم «تمازيرت أوفلا» بجائزة الموسيقى التصويرية بالمهرجان الوطني للفيلم في دورته العاشرة سنة 2008. من ناحية أخرى، فاز فيلم «أغرّابو» لأحمد بايدو بالجائزة الكبرى لمهرجان الفيلم الأمازيغي بأكادير في دورته السادسة.

فيما يخص الأفلام القصيرة، فلقد حاز «عرائس من قصب» (2007) للمخرج أحمد بايدو على الجائزة الأولى للدورة الرابعة للمهرجان الدولي للفيلم الشرقي بجنيف سنة 2008. من جهة أخرى، لقد فاز فيلم «سلام ذ ديميتان» للمخرج محمد أمين بنعمراوي بالجائزة الكبرى لمهرجان مرتيل السينمائي في دورته الثامنة سنة 2008، بينما نال كذلك جائزة أحسن سيناريو بالمهرجان الوطني للفيلم في دورته العاشرة سنة 2008. بالإضافة إلى هذا، لقد حاز الشريط القصير «تاموكتيت» (الذاكرة، 2009) لأحمد بايدو على جائزة أحسن إخراج خلال مهرجان ورزازات والجائزة الكبرى لمهرجان مارتيل بنفس السنة.

في حين يبقى الفيلم الأكثر تتويجا هو «إزوران» للمخرج عز العرب العلوي؛ فمن بين أهمّ الجوائز التي حصل عليها نجد: الجائزة الكبرى للفيلم الأمازيغي بالجزائر سنة 2009، ونال بنفس السنة الجائزة الكبرى للفيلم الأمازيغي بمهرجان «إسني وورغ» بأكادير، وفاز كذلك بجائزة الفينوس ضمن فعاليات المهرجان الدولي للفيلم القصير ببادالونا بإسبانيا سنة 2008، بالإضافة إلى جوائز أخرى.

الهوامش

1 - نشير هنا أن العربية هنا لا تعني أساسا اللغة العربية الفصحى مادام أنه ليس هناك فيلما سينمائيا مغربيا ناطقا بها من البداية إلى النهاية، باستثناء فيلم «طيف نزار» لكمال كمال (2001)؛ وهكذا فإننا نقصد بها كل من الفصحى والدارجة على حد سواء.

2 - إبراهيم أيت حو، السينما المغربية: الواقع و... الآفاق، سلسلة الحوار 51، منشورات الفرقان، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص، 97.

3 - نود فقط أن نشير هنا أنه نفضل مصطلح 'السينما المغربية' كمصطلح جامع لكل المكونات المغربية، وذلك شريطة أن يتم استيعاب هذا المصطلح وفق نظرة غير إقصائية، ولا يجب الإيمان مسبقا بأن هذا المصطلح يعني فقط السينما المغربية الناطقة بالعربية / الدارجة.

4 - ازداد محمد مرنيش سنة 1951 بشيشاوة، وتوفي يوم 28/ 09/ 2012 بالدار البيضاء. راكم تجربة رائدة على مستوى أفلام الفيديو إنتاجا وإخراجا، ويوجد في ريبرتواره السينمائي ثلاثة أفلام سينمائية قصيرة: «الشك» و«الطمع» و«الحرمان»؛ بالإضافة إلى ثلاثة أفلام روائية طويلة: «تيليلي» (2006) و«تمازيرت أوفلا» (2008) و«واك واك أثايري» (2010).

5 - عمر إذثنين، عن الفيلم الأمازيغي: مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، 2006، ص، 99. أود أن أشير

هنا إلى أن عمر إذثنين يؤرخ لهذين الفيلمين بسنة 2006، بينما يؤرخ لهما في فيلموغرافيا المركز السينمائي المغربي بسنة 2007.

6 - علاقة بتواريخ الأفلام المذكورة في هذه الورقة، تم الاعتماد على: السينما المغربية: فيلموغرافيا الأفلام الطويلة 1958-2009، منشورات المركز السينمائي المغربي، 2010.

7- Sandra Gayle Carter، What Moroccan Cinema? A Historical and Critical Study 1956–2006، (Maryland: Lexington Books، 2009)، p. 20.

8 - Ibid.

9 - Madan Sarup، «Home and Identity»، in George Robertson et al، eds.، Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement، (London & New York: Routledge، 1994)، p. 98.

10 - Ibid.، p. 102.

11 - Sandra Gayle Carter، What Moroccan Cinema?، p. 21.

12 - إبراهيم أيت حو، السينما المغربية: الواقع و... الآفاق، ص، 99.

13 - Sandra Gayle Carter، What Moroccan Cinema?، p. 21.

14 - محمد اشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، 2008، ص، 48.

15 - إبراهيم أيت حو، السينما المغربية: الواقع و... الآفاق، ص، 98.

16 - حميد اتباتو، رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية وتأصيل المتخيل، Net Impression، Ouarzazate، ورزازات، 2006، ص، 124-123.

الفيلم الوثائقي وحقوق الإنسان في السينما المغربية

تحولات في اتجاه التأسيس

محمد الخيتر

تقديم:

لأن فن السينما في العالم بدأ وثائقيا وتسجيليا كما أنه بدأ قصيرا، حيث عُرض أوّل فيلم أمام العلماء يوم 22 مارس 1895، فبديهي أن يعود الناس بعد مرحلة من تطور السينما التخييلية ببلادنا كما ببلدان أخرى للتداول والحديث عن أهمية الفيلم الوثائقي في الخطاب الثقافي عامة والخطاب الفني خاصة.

لهذه الأسباب ولأخرى، لم يعد النقاد السينمائيون المغاربة محتاجين للبرهنة على أهمية الفيلم الوثائقي في المساهمة في تطوير السينما الوطنية، كما أضحى الاستدلال بتجارب دولية فازت بجوائز كبرى ضمن مهرجانات عالمية من قبيل « فهرنهايت 9/11 » وهو فيلم وثائقي من إنتاج عام 2004، كتبه وأخرجه الأمريكي مايكل مور، فاز بكثير من الجوائز أهمها جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام 2004 فضلا عن 26 جائزة أخرى و12 ترشيحا دوليا لجوائز عالمية، أضحى ذلك الاستدلال أمرا بديهيا (1). هذا دون استحضار أفلام وثائقية كبيرة حديثة لقيت نجاحا في شباك التذاكر وإبهارا وقبولا منقطع النظير في عدد من المهرجانات السينمائية الدولية، من ذلك مثلا: فيلم « هجرة الطيور» للمخرج جاك بيران عن سنة 2001، وهو الفيلم الذي يتابع هجرة الطيور بدون مؤثرات عبر جولة حول العالم، ينقلك الفيلم الوثائقي مع هذه الطيور إلى عدة أماكن وجغرافيات من العالم: صحاري وغابات وبحار وسهول بل حتى مدن حديثة.. (2)

هذا التذكير مهم ولازم في هذا المقام، القصد منه التنبيه لجزء فقط من ضخامة إنتاج بعض الأفلام الوثائقية، وكذا التنبيه لأهمية الفيلم الوثائقي التواصلية والعلمية والفكرية.. بالموازاة مع تلك التحولات، أضحى من غير الممكن غظ الطرف عن ظاهرة تعدد التظاهرات السينمائية الوطنية المتخصصة في الوثائقي والسينما بالمغرب، (الرباط، أكادير، الناظور، خريبكة..) باعتبار الأمر مؤشر عن حاجة فنية وتعبيرية لوضع ثقافي جديد ببلادنا، يشي بتحولات اجتماعية وذهنية كبرى تجري راهنا.

- سياق السينما الوثائقية بالمغرب وتحولات التأسيس:

وبالعودة إلى السياق المغربي في العلاقة القائمة بين الفيلم الوثائقي والسينما الوطنية، فتطفو

إلى السطح مجموعة من الملاحظات والمؤشرات، من أهمها:

❖ تركز التصنيفات النقدية للفيلم الوثائقي، بين اعتبار أهمية تقسيمه إلى: فيلم وثائقي سينمائي، وفيلم وثائقي غيرسينمائي.

❖ ضعف الأفلام الوثائقية السينمائية المغربية عدديا، بحيث لا تتجاوز عدد عشرة (10) أفلام منذ تأسيس السينما المغربية، مع استبعاد في الاحصاء للائحة الأفلام الوثائقية الكولونيالية المنجزة في عقود الاستعمار السابقة.

❖ قوة التعبير لدى الفيلم الوثائقي السينمائي المغربي الحديث، فبرغم الضعف العددي البارز إلا أن بعضا من تلك الأعمال لقيت نجاحا نقديا وإعلاميا كبيرا، من ذلك فيلم «في بيت أبي» للمخرجة المغربية فاطمة الجبلي الوزاني سنة 1997، فيلم «يقظة» للمخرج محمد زين الدين سنة 2003، و«خيط الروح» سنة 2004 و«أشلاء» سنة 2009 للمخرج حكيم بلعباس، وفيلم «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني سنة 2008، فيلم «تينغير جيروزاليم» للمخرج كمال هشكار سنة 2011، وفيلم «أرضي» للمخرج نبيل عيوش.

❖ ينم التأمل في الكتابة السينمائية للفيلم الوثائقي ببلادنا عن بروز مؤشرات تجربة جديدة في الكتابة السينمائية، تجربة في طور التأسيس. أبرز معالمها ظهور أفلام تسلط الأضواء على تيمات معقدة اجتماعيا وثقافيا، مع مواكبة عميقة لأبرز محاورها، في محاولة حقيقية لإجلاء الغموض الذي يلفها سوسيولوجيا أو نفسيا أو سياسيا أو ثقافيا...

❖ مساهمة الفيلم الوثائقي في تطور السينما المغربية من حيث العدد، كما من حيث تنوع المواضيع، وأيضا من حيث تنوع طرائق الاشتغال وإبداع أساليب جديدة في الكتابة السينمائية .

❖ رهان الفيلم الوثائقي على معالجة متميزة تجمع بين الموضوعاتي والفني، عبر المزاوجة بين بناء درامي ودرجات عالية من الصدق والجد واللعب كمورد فني غني للفن السابع.

- هل هناك سينما وثائقية بالمغرب؟

لا يزال لبس كبير يجثم على فهم كثير من متتبعي المنتوج السمعي البصري ببلادنا حينما يتعلق الأمر بالحديث عن السينما الوثائقية بالمغرب، فمن جهة يأتي في صدارة أسباب اللبس ما تعلق بخلط غيرواع بين الروبورتاج التلفزي أو التحقيق التلفزي والفيلم الوثائقي، ولعل ابرز عوامل هذا اللبس نابع من ضعف الثقافة السمعية البصرية وعدم انتشارها بالقدر الكافي الذي يلغي هذا اللبس، إضافة ضعف إنتاج وضعف توزيع وضعف مشاهدة الفيلم الوثائقي ببلادنا.

وبالرغم من تطور سيادة الاعتراف بالمجهود الفني والمادي والفكري الذي أضحى يتطلبه إخراج فيلم وثائقي، فالأكيد تحول المتتبعين للنظر للفيلم الوثائقي كعمل يحتاج تأملا وإعمال فكر وبحث عميق لمعالجة ظواهر اجتماعية وثقافية أقل ما يمكن القول عنها كونها معقدة، وتحتاج قدرات إقناعية وحجاجية بليغة، كما تحتاج إلى جماليات تعبيرية خاصة، بل هناك من أضحى يتحدث عن بعد ثالث هو ضرورة إدماج جمالية خاصة بـ«شعرية الفيلم الوثائقي».

انطلاقا مما سبق، يمكن الجزم أنه لا يمكن الحديث عن «سينما وثائقية مغربية» بل فقط عن أفلام وثائقية مغربية»، أولا بسبب الإنعطافة الحديثة في الزمن للمخرجين المغاربة، بل للجيل الجديد من المخرجين المغاربة، ثم للعدد المحدود للأفلام المنتجة وثائقيا، والذي لازال في مرحلة التأكيد، مع تحول مهم في آليات اشتغال الصندوق المغربي للدعم السينمائي الذي أضحى يقبل دعم مشاريع الأعمال الوثائقية.

ولعل أهم بصمة فكرية وفنية تميز بها جيل السينمائيين المغاربة خلال عقد التسعينيات وما تلاه على هذا المستوى هو عمق القضايا المتناولة، والتي تسلط الأضواء على مظاهر معقدة وشائكة من حياة عموم المغاربة، أبرز تلك المعضلات: قضايا الحرية، العدالة، الهوية، التربية، التراث، الأرض، التاريخ، الحقوق..

-الفيلم الوثائقي وقضايا حقوق الإنسان بالمغرب:

هل هناك حاجة ورغبة في البوح في السينما المغربية بشكل مختلف لدى السينمائي المغربي؟ هل توفر الدولة المغربية مستلزمات التعبير السينمائي غير التخييلي؟ وهل توفر الإنتاج والدعم السينمائي من الداخل بما يكفي يمكّننا من القول أننا قد نخلق صورتنا الخاصة بعيدا عن تحفيزات ومغريات ومقالب وضغوطات صناديق الدعم الأجنبية؟ هل مناخ الحريات ببلادنا أضحى عاملا مساعدا على تبلور أصوات وتجارب وأفكار وإبداع مغاير لما ألفه المغاربة عبر خمسة عقود سابقة من نظام الحكم الواحد الرأي والوحيد الفكر والموحد المنمط؟

ضمن تلك الشروط والأسئلة تبلورت حديثا ببلادنا حياة الفيلم الوثائقي كجنس تعبيري مختلف، خاصة ضمن عقد التسعينيات والعقد الأخير، ليعبّر أكثر نصاعة عن هموم المجتمع وعن الذاكرة الفردية والجماعية المنسية. ولعل بعضا من متتاليات الصور والأصوات الفردية المنجزة نجد فيلم: «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني سنة 2008، وفيلم «تينغير جيروزاليم» للمخرج كمال هشكار سنة 2011، وفيلم «أرضي» للمخرج نبيل عيوش، باعتبارها نماذج متباينة لكن معبرة بشكل قوي عن الفيلم الوثائق بالمغرب.

إنها أعمال رسمت لنا تجربة جديدة، نموذجها الفيلم الوثائقي المختلف جذريا عن الفيلم الروائي التخييلي، رغم اشتراكه مع الفيلم الوثائقي في صفة أساسية هي مواجهة الواقع.. حيث يحتفظ الفيلم الروائي ببعض من نفس الطبيعة ناقلا الواقع عن طرائق التحويل باعتماد عملية انتقال الرموز، بينما يفضل الفيلم الوثائقي أن يقدم نفسا فنيا بشكل مغاير، فيمتح من الطاجز والنيئ من أحداث الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري..

1 - حقوق الإنسان في فيلم «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني

لأن الفيلم المغربي «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني، المنتج سنة 2008 من طرف المعهد الوطني للتوثيق الفرنسي والحاصل على دعم من المركز السينمائي المغربي والمركز السينمائي الفرنسي، لأن هذا الفيلم المغربي حضي بقبول وطني ودولي كبير، تمكن على إثره من الفوز بجائزة خمسينية السينما المغربية، بمناسبة الاحتفال بمرور نصف قرن على إنجاز وعرض أول شريط سينمائي مغربي، خلال الدورة العاشرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة سنة 2011، وكذلك بالفوز بالجائزة الكبرى للدورة 21 لمهرجان السينما الإفريقية «الفيسباكو» ببوركينا فاصو في صنف مسابقة الأفلام الوثائقية، فضلا عن مشاركته الرسمية في عدد من المهرجانات الدولية الأخرى.. لأنه حضي بهذا الحجم من القبول الوطني والدولي سنعتمده كنموذج للأفلام المغربية التي سنسائلها حول طبيعة مكوناتها وطبيعة مضمونها في ارتباط بتيمة حقوق الإنسان بالمغرب، إضافة إلى استقراء للفيلم في علاقته بتداخلات الرأي والحقوق وحجم الأحداث المبثوثة، وكذا مستوى الخطاب الفيلمي وطبيعة المكونات الفنية..

تعتبر المخرجة ليلى الكيلاني من مواليد مدينة الدار البيضاء سنة 1970، تابعت دراستها العليا في الاقتصاد بباريس قبل أن تتخصص في التاريخ. وبعد تجربة مقتضبة في مجال الصحافة، توجهت إلى

الفيلم الوثائقي سنة 2000، من خلال أفلام من قبيل "طنجة حلم الحراكة" سنة 2001، وفيلم "ملتقى" سنة 2003، وفيلم "أم وليد" سنة 2006، وفيلم "أماكننا الممنوعة" 2008، قبل أن تنتقل إلى جنس الأفلام الروائية التخييلية بإخراج أول فيلم تخييلي مطول لها بعنوان "على الحافة"، وهو إنتاج مشترك بين المغرب وفرنسا وألمانيا.

بنيت قصة الفيلم المغربي "أماكننا الممنوعة" للمخرجة ليلى الكيلاني استنادا لرصد مباشر لحياة أربعة أسر مغربية، تعرض أفرادها للتنكيل والتعذيب والقمع، كما تعرضوا لكل أشكال التضييق على الحريات والتجمهر والتنظيم والنشر، حيث عرف بعضهم الخطف المنظّم والحجز في مراكز سرية والنفي أو القتل أو الاختفاء القسري خلال عقد الستينيات والسبعينيات والثمانينيات أو ما سمي بعقود "سنوات الرصاص" خلال فترة حكم الملك الحسن الثاني.. حرصت المخرجة ليلى كيلاني على مرافقة عائلات المعتقلين، في فضاءات الحياة المختلفة سواء كانت مخافر شرطة أو معتقلات رسمية أو بيوتا أو أمكنة اختفاء وغيرها، بمصاحبة من "هيئة الإنصاف والمصالحة" المحدثة سنة 2004، في بداية حكم الملك محمد السادس، من أجل المساعدة على البحث في أوضاع المتضررين والبحث في ماضي الإنتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان والتجاوزات والإختلالات المسجلة من طرف الأجهزة الأمنية المغربية، في أفق جبر الضرر ومعالجة جملة الانتهاكات بواسطة آلية التعويض المادي والرمزي.

فهذه شخصية زينب، التي هي حفيدة عبد السلام آيت شيخ، الخارج من المنزل في الأول من ماي عام 1972، ولم يعد منذ ذلك الوقت، مما دفع الحفيدة زينب، بمساعدة ذاكرة جدتها الضعيفة، إلى تقفي أثر جدها. ورغم الخوف الواضح على الجدة، والتي تشعر بكونها مازالت مهددة، لم تتردد الشابة زينب في الإلحاح على جدتها بسرد جميع الوقائع التي تساعد في الوصول إلى الجد الفقيد، أو بالأحرى بقايا جثته.

أما شخصية سعيد هدن، الذي لقب طوال حياته "بابن الخائن"، فتتابعه الكاميرا حيث يقترب من مكان أبيه، الذي لم يره طوال حياته، ليفاجأ في النهاية بأن أباه قد تعرض لأبشع أنواع التعذيب في إحدى السجون التي دفن فيها كالحيوان، مع مجموعة أخرى من المعتقلين.

بينما شخصية سعيد هدن، الذي راوده حلم قديم يحقق فيه دفن أباه بطريقة إنسانية محترمة تتناسب مع المبادئ الإسلامية، يجد أمامه مجموعة "بنو هاشم"، التي تأسست على يد مجموعة من المعتقلين السابقين، والتي تقوم أيضا بمساعدة عائلات المعتقلين الآخرين، تساعد سعيد في تحقيق حلم الدفن المحترم على الأقل لتحقيق نوع من الراحة النفسية.

سلط الشريط أيضا الأضواء على جانب من المعاناة النفسية التي مر بها أولئك الذين اعتقلوا سابقا، مثل حالة حسان البو، الذي حاول الانتحار في السجن، ليتم نقله إلى مستشفى للأمراض النفسية.

هل صور الفيلم بوفاء كل مكونات شهادت المعتقلين وأسرهم؟ يبدو أنه على إثر فتح الدولة المغربية لملف ماضي حقوق الإنسان بالمغرب، تعددت مطالب المعتقلين وعائلات المتضررين، لكن أصواتا كثيرة طالبت بأن وضعية الاضطرابات التي تعيشها والظروف السيئة التي أصبحت عليها لن تجد معها راحة نفسية إلا إذا تمت محاكمة شاملة للمرحلة وللمسؤولين.

وفي نفس السياق، سجل حوالي 30 ألف طلب إنصاف / تظلم، منذ تأسيس «هيئة الإنصاف والمصالحة» عام 2004، وتعرف المغاربة على كثير من القصص المؤلمة التي عانى منها الكثير من النشطاء السياسيين والمدنيين.

هل تقدم ليلى الكيلاني مخرجة الشريط بفيلم «أماكننا الممنوعة» صورة سينمائية حقيقة لواقع حقوق الإنسان بالمغرب على الأقل في المرحلة الفيلمية التي تسلط عليها الأضواء؟

وهل كانت ليلى كيلاني وفية لملف حقوق الإنسان بالمغرب كما هو مطروح لدى كثير من نشطاء الحركة الحقوقية؟ وكذا لروح الشهداء ورموز المرحلة ولروح حوالي 30 ألف طلب إنصاف / تظلم، المقدمة لـ «هيئة الإنصاف والمصالحة» منذ عام 2004 ؟

من جهة، يبدو أن أهم بصمة تسجل للشريط المغربي «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني كونه نال قصب السبق في إخراج فيلم سينمائي وثائقي متفرد، يتناول بشكل مباشر أحداثا عن فترة عصيبة من تاريخ المغرب الحديث، فترة غيبت قهرا رموز المعارضة وتم اجتثاثهم بشكل جدري من طرف أجهزة النظام الحاكم.. من هنا برزت تيمة الفيلم كاختيار واع مجدد يرغب في كسر طوق الصمت بتناول موضوعات تثار وطنيا في دوائر مغلقة وبشكل سري رغم عن أنها مواضيع تلفع بنارها النخب السياسية، كما أن نقاشاتها ظلت أثيرة لدى منظمات ومؤسسات إعلامية بشكل محتشم، بينما هي مواضيع ذات قيمة وتأثير شغل جدله المجتمع المغربي لعقود..

إنه قصب السبق رغم وجود أعمال لكن من جنس الفيلم الروائي التخييلي، تم إنتاجها ما بين سنتي 2000 و2004، راهن مخرجوها على تكريم شهداء المرحلة وتعزيز جهود حفظ الذاكرة التي شملتها توصيات هيئة الإنصاف والمصالحة، يتعلق الأمر بأفلام «علي، ربيعة والآخرون...» لمخرجه أحمد بولان، و«طيف نزار» لمخرجه كمال كمال، و«ذاكرة معتقلة» لجلالي فرحاتي، و«منى صابر» لعبد الحي العراقي، و«جوهرة، بنت الحبس» للمخرج سعد الشرايبي، و«درب مولاي الشريف» للمخرج حسن بنجلون..

من ناحية أخرى، يصعب الجزم بكون أحداث الفيلم المغربي «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني جاءت شاملة لأبعاد وحيثيات الوضع الحقوقي بالمغرب، من حيث تتبع حالات تعرض الأفراد للتنكيل والتعذيب والقمع والتعرض لكل أشكال التضييق على الحريات والتجمهر والتنظيم والنشر وجملة مظاهر خرق الحقوق والانتهاكات.. من جهة، فالشخصيات المختارة لا تمثل كافة عناصر طيف المعارضة أو الطيف السياسي والإيديولوجي الذي عانى من ويلات القمع والتضييق، ومن ناحية ثانية، فالشهادات التي يمكن أن تروي وضعيات أقوى من حالات خرق الحقوق توفي جل أفرادها أو تسلم مبالغ مادية كتعويض وجبر للضرر أو تقلد مسؤوليات إدارية في الدولة وأصبح مكبلا من أجل عدم التصريح بشهادة تمثل جزء من حقيقة ما جرى في الماضي الحقوقي والسياسي المغربي.

هل يقدم الفيلم المغربي «أماكننا الممنوعة» للمخرجة المغربية ليلى الكيلاني معالجة عميقة وحقيقة لموضوع الحقوق؟

يبدو بارزا من تطور أحداث الشريط أن ليلى كيلاني مخرجة الشريط ظلت عاجزة عن تقديم بدائل لموضوع الحقوق الضائعة بالشريط، في طليعتها حق الحياة الكريمة.. وبهذا فهي لم تجرأ على توقيف مسار الشهادات أو تخرق متتاليات الصور لتقدم رأيا مباشرا حول المصير المأساوي لشخصياتها بعد أن ضاع نصف العمر او ضاع العمر كله خطأ.. هناك عجز الفيلم عن التصريح بكون كثير من المعتقلين يعتبرون أن مجهودات الدولة المعلنة باتت محدودة في سياق الرغبة الجماعية لطي صفحة الماضي وجبر الضرر. وبهذا يصح رأي بعض النقاد حين اعتبر هذه النوعية من الأفلام فتحت نافذة على مواضيع شائكة، لكن من دون أن تعالجها بعمق...

ويبقى مهما القول، أن الخيط الرابط بين الفيلم والجمهور والمخرج يبقى معلقا لبعض أسباب منها: كون الفيلم الوثائقي أداة بحث عن حقيقة حول الإنسان أو حول الأرض، فهذا لا يعني الاكتفاء بنقل الواقع وتوثيقه، بل وجب التعمق فيه وفهم أحداثه ودواعيه والتغلغل في حياة الشخصيات والأحداث والحوار مع محيط واقع الشخصيات.. ولأن الفيلم

الذي لا يولد حوارا وجدلا حول واقع الشخصيات وحالة الأحداث ما هو إلا فيلم فاشل ويكتفي بنقل الواقع بصورة مباشرة.. فتلك تظل أحد أسباب ضعف الفيلم السينمائي الوثائقي المغربي «أماكننا المنوعة» للمخرجة ليلى الكيلاني في غياب رؤية حقيقية عميقة للمخرجة واستثمار لاندماج روح المخرجة وتجربتها الذاتية، حيث يظهر جليا غياب المراس والبحث وبالتالي غياب جودة المنتوج، فعندما تتناول مخرجة الفيلم الوثائقي موضوعا أو مكانا لا علاقة له بذات المبدعة وليس لديها أي أحاسيس فعلية أو ارتباط فهذا يضعف الفيلم السينمائي.

وبالموازاة، حينما لا نتملك أداة تعبير ورؤية شعرية لموضوع ما نلتقطه من صلب الواقع، مكتفين باعتبار الأداة وسيلة للبحث عن الحقيقة، فإننا نكون مجرد تقني يعكف جيدا على حمل أداة التصوير - الكاميرا بدون شغف وبشكل أجوف، بعيدين عن الفنان المبدع، المستثمر لروحه من أجل جماليات الحدث غير المدافع فعليا عن الحق في الحياة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاث أجيال من النساء الجدة التي اختطف زوجها وابنتها وحفيدتها

بالمناسبة، يسجل كثير من النقاد ملحوظة مهمة حول استبعاد المخرجة ليلى كيلاني عدم التلميح بداخل فيلم «أماكننا المنوعة» ولو في الاستهلال اختزالا إلى أن وضعية حقوق الإنسان بالمغرب في الستينات والسبعينيات هي جزء من ثقافة محلية ورثها المغاربة عن عهد الاستعمار، حيث عذب الفرنسيون كثيرا من المقاومين والمجاهدين.. فجاء الثمن غاليا من دماء المغاربة ورموزه وقواه الحية. من هنا يتم تسجيل تغييب بعض من صور الاعتقالات السياسية والعنف والتعذيب في السجون المغربية خلال عقود الاستعمار، على فضاعة وهول ما جرى خلال تلك المرحلة. ولحد الساعة لم ترغب فرنسا البلد المستعمر(بكسر الميم) بالاعتراف بجرائمها الحقوقية في المغرب، متعنتة ومتجبرة ومتكبرة عن تقديم الاعتذار لبلد هو المغرب ساهمت نسائه ورجاله في بناء حضارة وتألق فرنسا المعاصرة.

إضافة لما سبق، يمكن القول أنه رغم انتباه النقاد إلى انعدام مسائلة واقع حقوق الإنسان بالمغرب في العقد الأول من حكم الملك محمد السادس.. فتبقى أبرز خلاصات هذا القراءة حول طبيعة المعالجة الفيلمية المقدمة من لدن ليلى كيلاني هو تورطها في رؤية سياسية رغما عن أنفها، رؤية خطوطها العريضة رغبة في تغييب حقائق ومواقف بارزة، من أهمها أن التحول الديمقراطي والسياسي وتقدم ملف حقوق الإنسان بالمغرب هو تحول مراقب ومحسوب الخطى، وأن كل المنجزات المحققة في المجال الحقوقي تحققت بفضل قوة الحركة المدنية الوطنية والحقوقية خاصة، والتي نجحت في توفير تعبئة وطنية ودولية، انتهت بقليل من التجاوب من طرف أجهزة الدولة.. ولا أدل على ذلك هو أن أغلب أجهزة الدولة الرسمية الناشئة المتخصصة في حقوق الإنسان هي أجهزة استشارية وليست تقريرية، كما أن شهادات المعتقلين كانت دوما تشمل توجيها مباشرا بعدم ذكر أسماء الجلادين والجناة، مما يبصم التحول الديمقراطي والتحول الحقوقي بالمغرب بكونه تحول بطيء رغم المظاهر التي قد تؤشر بغير ذلك منذ عدة سنوات.

2 - حقوق الإنسان في فيلم «أرضي» للمخرج نبيل عيوش:

مع فيلم «أرضي» للمخرج نبيل عيوش سننتقل إلى مقاربة فنية وموضوعاتية مختلفة في معالجة السينما المغربية وخاصة تجارب الفيلم الوثائقي لقضايا حقوق الإنسان...

بالموازاة، من المهم الإشارة إلى أن السينما المغربية تملك أفلاما تدور في فلك قريب من السابق،

أعمال تسائل منطق وتكوينات الهوية المغربية، برغم كون منطلقاتها ومقاصدها قد تبدو مختلفة، تعلق الأمر بالفيلم الجديد حول حقوق الأقليات وحقوق الإنسان، إنه فيلم «تينغير جيروزاليم» للمخرج كمال هشكار، الذي لا يسمح المقام بتقديم ملاحظات نقدية حوله.

بالعودة إلى المخرج نبيل عيوش، نؤكد أن هذا الأخير يرسخ واقعا مستجدا حول تعامل الإنتاج السمعي البصري الوثائقي، في المغرب والبلاد العربية، خاصة مع قضايا حارقة وطنيا وعربيا ودوليا، باعتبار ثقافة الفيلم الوثائقي آلية جديدة تسعف في تصحيح تصوراتنا وتمثلاتنا حول ذواتنا وحول الآخر، كذلك باعتبارها آلية للحوار تكسب ثقافة مبنية على عمق التأمل والتحليل والتفكيك والتصحيح وتقبل الآخر.. من هنا تبرز الأهمية والحاجة إلى ثقافة الفيلم الوثائقي كمشروع ثقافي وفني وجمالي وإنساني.

نبيل عيوش مخرج من مواليد 1 أبريل 1969، وهو منتج ومخرج وكاتب سينمائي فرنسي مغربي. وُلد عيوش بباريس من أب مغربي مسلم وأم فرنسية يهودية، حيث قضى جل طفولته بناحية سارسيل الباريسية. بعد ثلاث سنوات من دراسة الفن المسرحي (1990-1987)، بدأ مشواره ككاتب سيناريو ومخرج لدى وكالة الإعلانات.. من أعماله «الأحجار الزرقاء الصحراوية» سنة 1992، «مكتوب» سنة 1997، «علي زاوا» سنة 2000، «دقيقة شمس» سنة 2003، «لولا» سنة 2007.

دأب المخرج نبيل عيوش على ولوج القضايا الحارقة، ومرة أخرى يعود لينال قصب السبق في تسليط الأضواء على قضية قومية ضاربة في القدم، تنال من المغاربة اهتماما وتتبعا ودعما خاصا. وبالرغم من أن فيلم نبيل عيوش «أرضي» يحمل حسب جينيريك الفيلم - فقرة الإهداء - ارتباطا حميميا، ضمن علاقات قريبة من أسرة المخرج بإحدى مناطق الأراضي الفلسطينية السليبة، إلا أن المخرج في رأي بعض النقاد جازف متسرعا بتحويل اهتمامه السينمائي من القضايا الوطنية الاجتماعية، المقبول الجدل حولها في شأن حيثيات الرؤية والتناول، إلى مواضيع عربية وقومية غاية في التعقيد والتركيب والتداخل والحساسية، لكونها تنتمي إلى حقل صعب هو حقل السياسة والتاريخ الذي يلزم صاحبه حذرا زائدا وفهما وغوصا وبحثا دقيقا، واصطفافا لنصرة جهة الحق والحقوق قبل الارتماء في حضنه..

صرح المخرج نبيل عيوش أنه لا يرغب في تبليغ خطاب عبر الفيلم، وإنما صور «أرضي» ليتيح فرصة للحكي عن قضية تربطه بها ارتباطا خاصا.. كما أعلن أن أحد أقوى لحظات عمله هي حميمية مواقف الشخصيات، وأن مشاكل عديدة واجهت عمليات التصوير ورافقت إنتاج العمل، خاصة أن الحدود بين إسرائيل ولبنان غير ممكنة، فضلا عن صعوبة ولوج مناطق معينة إلا برفقة ومصاحبة الجيش، كما أنه لم يكن يتوفر على ممثلين، بل على شخصيات حقيقية، إضافة إلى أن الشخصيات المتحاور معها لم يتم لقاؤها صدفة، بل تم اختيارها بعد بحث وعناء وانتقاء.

فعلا، الجميع يقدر المجهود الإخراجي والإنتاجي للعمل، فحظي عرض فيلم «أرضي» بتتبع خاص منذ إعلانه، حرص معه الجميع على متابعة الفيلم بأكمله، كما حرص النقاد والإعلاميون على بذل مجهود لاستيعاب جيد للخطاب الموضوعاتي والسينمائي المرغوب تقديمه.. وعبر ثمانين دقيقة استطاع المخرج أن يتجول بالمشاهد من خلال تراب فلسطين السليبة، خاصة المناطق المحتلة بإسرائيل ومخيمات الفلسطينيين بلبنان، ليقدم لنا تصور عدد من المستجوبين - شباب وكهول - تصورهم لمأساة «اللاجئين»، وإشكال الحقوق الفلسطينية المهدورة، حق الأرض وحق الحياة الكريمة، علما أن إشكال اغتصاب الأرض الفلسطينية وامتداد الاحتلال

الإسرائيلي الصهيوني لأكثر من قرن من الزمن اعتبر من القضايا الدولية التي عمرت طويلا وعمرت أكثر من المطلوب، بسبب تهاون المنتظم الدولي في اقتراح وتنفيذ حلول ممكنة ونهائية لوقف نزيف إهدار الحقوق الفلسطينية، التي اعتبرتها كل المؤتمرات العربية هي حقوق كونية وإنسانية وحقوق قومية لكل البلدان العربية.. وعبر ثمانين دقيقة استطاع المخرج أن يتجول بالمشاهد من خلال تراب فلسطين السليبة، ضمن أبعاد كرست حزما في الرؤية لدى المحتل، وقامت بنقل صورة بها يئس وتردد وعوز وضعف فلسطيني لا غير.

ضمن سابقة سينمائية مغربية غير مقبولة، قدم مخرج مغربي عملا سمعيا بصريا، عبر حيز زمني متساوي، لطرفي نزاع، وخطاب مطلبي متساوي لعدد من المستجوبين، لقضية إنسانية غير متساوية وغير عادلة التناول، قضية أهملتها الأمم المتحدة، وتباطأت في حلها الدول الاستعمارية الكبرى، عبر رؤية فنية تنزع نحو التسول وذر الدموع والعطف وطلب الصفح للاجئين فلسطينيين، بدل الدفاع عن الحق في الحياة الكريمة وعن الحقوق المشروعة باعتماد الحجج التاريخية والحضارية، اعترف ضمنها المخرج أن الفلسطينيين تغيروا من حالة العنف ورفع السلاح إلى حالة السلام ورفع راية الحوار، ولا يرغبون في شيء غير العودة إلى أرضهم.

الفيلم المغربي «أرضي» للمخرج نبيل عيوش عمل سينمائي توثيقي، قدمه صاحبه برؤية برانية، وبرغبة في التسويق والتشويق الخارجي. توفق مخرجه في توفير جميع إمكانيات الجودة على مستوى الصورة والصوت، كما أظهر منتجه قدرة الفيلم الوثائقي على مساءلة القضايا السياسية برؤية إنسانية اجتماعية، قد تؤثر في الجمهور الواسع العريض، ليخلص إلى تقديم رؤية خاصة ولقضية هي أكبر من السينما وأكبر من مجرد رؤية لمخرج.

كل توابل إخراج الفيلم الوثائقي جاءت متقنة ووفق ترسيمة مضبوطة وإيقاع خاص، لكن الرؤية المصاحبة للفيلم خانت العمل، فحضرت مطالب الحقوق الفلسطينية مبتورة .. وظل الخيط الناظم لفيلم «أرضي» مضمر غير معلن.

3 -حقوق الإنسان في فيلم «المخلوع» للمخرجين محمود فقيه ورويدا مروه:

مع استحضار تجربة الفيلم الوثائقي «أرضي تعرفني..» للمخرج المغربي الشاب ربيع الجوهري، والفيلم الوثائقي تحت عنوان «المخلوع» للمخرجين محمود فقيه ورويدا مروه نكون مرة أخرى إزاء تجربة فنية مغايرة لعلاقة الفيلم الوثائقي المغربي بقضايا حقوق الإنسان، لكن هذه المرة وفق مقاربة فنية وحقوقية تركز بالأساس على حقوق المغاربة أسرى الحرب المغربية الجزائرية المبلورة تحت قناع مرتزقة البوليساريو.

من المهم الإشارة هنا، إلى أن السينما المغربية انطلاقا من العقود الأخيرة لازالت بعيدة عن هذا النوع من الأعمال الهادفة إلى تسليط الأضواء على جزء من معاناة المغاربة المحتجزين في تيندوف، سواء منهم العائدين إلى المغرب أو الذين لا زالوا يذوقون مرارة التعذيب والتنكيل والحجز والمهانة.. وهذا التغييب يشمل الأعمال السينمائية التخييلية الطويلة والأعمال الوثائقية، في وقت يتواجد في الساحة الوطنية والدولية لفيف مهم من نشطاء المجتمع المدني الذين يرغبون في العمل بجد في أفق توثيق وتسجيل حالات ووضعيات خرق الحقوق الإنسانية للمغاربة في المخيمات، ومستعدون للتعاون فنيا في سبيل كشف وفضح اختلالات حقوق الإنسان هناك.

فيلم «المخلوع»ذي الإنتاج المغربي، وإخراج محمود فقيه ورويدا مروه يتناول بالتصوير هذه الوضعية، ويعمل على صحيح ما جاء في أعمال نقيضة أجنبية مثل الفيلم الفرنسي «المنطقة المفقودة»

Le Territoire Perdu» للمخرج الفرنسي بيير إيف فاندويرد Pierre-Yves Vandeweerd. نونبر 2011، والذي يعتبر بروباغاندا تروج لنظرة متحيزة غيبت تماما الموقف المغربي والبعد التاريخي للقضية. فيلم «المخلوع» يرصد انتهاكات حقوق الإنسان في منطقة النزاعات.. مركزا بالأخص على نموذج خرق حقوق النساء والأطفال والشيوخ في مخيمات تندوف منذ بداية النزاع على الصحراء عام 1975 إلى اليوم.

اختار المخرجان شخصيات من الواقع الحي المباشر، وتابع عبر قصص درامية حقيقية مختلف أشكال خرق حقوق الإنسان في المنفى والسجون بتيندوف، وعدم تمتيع المعتقلين بأبسط حقوق الأسير في الحياة.. فكانت الصور معبرة عن الحالة النفسية التي عانت منها شخصيات الفيلم الستة، والتي تختزل حالات الآلاف من قصص التعذيب في سجون البوليساريو، وحياة المعتقلين المغاربة التي أمضوها داخل المخيمات قبل عودتهم إلى المغرب.. ويصل فيلم «المخلوع» بالمشاهد إلى شهادات حيّة قاسية واقعية لعائدين من مخيمات تندوف يروون قصص اعتقالهم التعسفي وتعذيبهم النفسي والجسدي ضمن رؤية درامية مناسبة.

فيما اعتمد الفيلم على نمط سرد الأحداث بالنسبة لشخصيات الفيلم الست، دمج الفيلم أيضا بعض مشاهد تخييلية لإعادة تمثيل بعض القصص الواردة. كما اعتمد فريق عمل فيلم «المخلوع» على مقابلات تمّ تصويرها داخل مدينة العيون عام 2011، وحرص المخرجان على استثمار جزء من الأرشيف المتاح من خلال دمج مشاهد ولقطات مرتبطة بملف الصحراء المغربية.

ومن المؤكد أن هذه النوعية من الأعمال تؤكد الأهمية الكبرى للحوامل السمعية البصرية بمختلف أنواعها، خاصة منها الوثائقي، في المساهمة في التنمية الشاملة للإنسان والدفاع عن الحق في الحياة الكريمة وعن الحقوق المشروعة، فالصورة في الوثائقي أضحت أداة فضح للديكتاتوريات أينما كانت في بلاد المعمور، فبفضل ثقافة الفيلم الوثائقي التي تتيح مساحة تعبير مهمة، طاجة ونيئة، أضحى التأثير أقوى وأكبر لتصحيح مسار تطور الأمم والشعوب.

- اللغة السينمائية في الفيلم الوثائقي الحقوقي بالمغرب:

مهم أن نتسائل في سياق قراءة نقدية عن علاقة الفيلم الوثائقي المغربي بموضوعة حقوق الإنسان عن مستويات اللغة السينمائية وكذا طبيعة المكونات الفيلمية للعمل، لأن تلك العلاقة تشكل حدودا متكاملة واحدة تؤثر في الثانية، وبالتالي تقدم صورة محددة عن جودة العمل المشاهد.

ففيما يخص فيلم «أماكننا الممنوعة» للمخرجة ليلى كيلاني، لابد من الإشارة أنه رغم أهمية أحداث قصة الشريط، إلا أن مكونات من قبيل الحبكة الدرامية التي جاءت جد متواضعة، أثرت في تدني جودة العمل، حيث برز الخط السردي الأحادي وعدم استثمار الحكي المتعدد لست أسر بشهادات متعددة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتبقى الحوارات بدورها غير قوية بالفيلم لكونها غير مبنية على أسئلة تعمق سيرورة درامية متميزة.. ومع استبعاد تهمة موجهة لهذه النوعية من الأفلام بكونها أعمال تخاطب في نحو رئيسي جمهوراً أجنبياً، رغم أنها مصنوعة من مخرجين مغاربة، إلا أن بصمة بارزة حول عدم تمكن مخرجة العمل في «أماكننا الممنوعة» من الاقتراب من شخصيات الفيلم تظل حاضرة.. حيث على مدار زمن الفيلم تبقى عاجزة عن الغوص في عمق التفاصيل مكونات الشخصيات.

وفي انتظار نضج تجارب الشباب فنيا في مجال الفيلم الوثائقي، يبدو أن الطريق أضحت معبدة لمزيد من الجودة الفنية نحو تأسيس سينما وثائقية جديدة بالمغرب.

وفيما يخص تجربة الفيلم المغربي «أرضي»

للمخرج نبيل عيوش، فجلي التأكيد أن عمله السينمائي التوثيقي حضي بدعم مادي مهم، مكنه من إنتاج في ظروف مساعدة على جودة العمل، استبعدت سقوطا وهفوات تقنية وفنية فاضحة.

في هذا السياق، وإذ توفق المخرج نبيل عيوش في توفير جميع إمكانيات الجودة على مستوى الصورة والصوت، أظهر منتجه قدرة الفيلم الوثائقي على مساءلة القضايا السياسية برؤية إنسانية اجتماعية.. لهذا كل توابل إخراج الفيلم الوثائقي جاءت متقنة ووفق ترسيمة مضبوطة وإيقاع خاص، والشاهد على ذلك مونتاج العمل، الذي وضب الفيلم بذكاء قدم فيه قدرة على المقارنة بواسطة تقنية مقابلات الأفكار المتناقضة، إضافة إلى نهاية الفيلم المبنينة بقوة تأثير وتركيب ذكي، حيث يوصد الباب كمشهد أخير مؤشر على اختتام الفيلم، بما تجمله تلك الإشارات وكذا الدلالات الرمزية الموازية للباب المظلم المسدود.

نحن إذن بصدد توجه جديد في السينما المغربية، توجه يؤسس لسينما وثائقية، متميزة المواضيع ومؤثرة في المتلقي، متفاوتة الجودة الفنية، لكن تؤشر لمرحلة واعدة، نحو تأسيس سينما وثائقية جديدة بالمغرب.

هوامش:

(1) فيلم عرض لأول مرة في مهرجان كان، نال أطول تصفيق في تاريخ المهرجانات السينيمائية لمدة 20 دقيقة، واستطاع أن يحقق رقما قياسيا في شباك التذاكر الأمريكية هو الأعلى من نوعه على صعيد الأفلام السياسية العامة، فاز بكثير من الجوائز أهمها جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام 2004 م وانتهى به المطاف ب26 جائزة و12 ترشيحا. فيلم ينتقد فيه الرئيس الأمريكي السابق جورج دبليو بوش، وأحداث 11 سبتمبر 2001، والحرب على الارهاب وطريقة تغطية وسائل الإعلام الإخبارية الأمريكية. أما كلفة الفيلم فهي 6 مليون دولار أمريكي بينما حقق إيرادا قدره الاجمالي 222،446،882 دولار أمريكي، أما عدد نسخ مبيعات الدي في دي والفي إتش إس للفيلم فقد قاربت في يوم إطلاقها الأول 2 مليون نسخة مسجلة بذلك أعلى مبيعات على صعيد الاقتناء المنزلي لفيلم من نوعه.

(2) إنه فيلم وثائقي يتابع أنواعا من الطيور المهاجرة على مدى أربع سنوات، وهي المدة التي استغرقها تصوير الفيلم. إنها طيور تهاجر الآلاف من الأميال باتجاه خط الاستواء في الخريف، وتكون رحلة العودة إلى ديارها في الربيع، مع اتخاذ نفس الطريق في كل مره، وذلك باستخدام البوصلة الطبيعية في الكون والنجوم، وهذه الرحلات من الطول لدرجة أن بعض الأنواع. مثل خطاف البحر القطبي الشمالي، يطير حتى من القطب الى القطب. وخلال التصوير تم تدريب بعض الطيور في الفيلم للاستعانة بها في بعض اللقطات، حيث كانت مبرراته لتقريب الكاميرا مسافة كافيه لجعل المشاهد يشعر بأنه يتفاعل مع الطيور كأنه واحد منها.

«مآزق» السينما المغربية وآفاقها

ادريس القري

تقديم:

يحتاج الوضع السينمائي بالمغرب اليوم، أكثر من أي وقت مضى، لمقاربة تركيبية تقدم طرحا، بغض النظر عن خلاصاته وكيفية بنائها، يقترح رؤية بنيوية تثير نقاشا يبتعد عن تحصيل الحاصل وتكريس واقع قائم، لا أحد يجادل فيه ولا في التقدم النوعي، كميا، الذي تحقق مع الاستراتيجية الجديدة التي يرعاها ويقودها باحترافية وتمكن المركز السينمائي المغربي في شخص مديره العام السيد نور الدين الصايل.

تفرض هذه المقاربة نفسها بالنظر إلى الوضع والوطني العربي والدولي، الذي لا يخفى على أحد ما يتفاعل فيه من تحولات تمس جميع مستويات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية... هذه التحولات تعني السينما بكل تأكيد لأنها ببساطة، ككل الفنون، تنهل من هذا الواقع عن وعي، أو بدون وعي، وبالتالي تساهم في بناء واقتراح وجهة نظر ورؤية وصيغة عنه بغض النظر عن مآل هذا الابداع، أو أنها تتحمله ليصنع منها ما يريد ويطوعها في الاتجاه الذي يخدم «الأقوى»، لتصبح خارج دائرة الفن بمعنى ما، وفي صلب أدوات الدعاية والصناعة الايديولوجية. تتسم هذه التحولات التي تجتاح بلادنا والعالم العربي عامة بالجدة أولا، وبالشمولية ثانيا، وبالعمق ثالثا.

الجدة:

وتكمن أساسا فيما اصطلح على تسميته ب: «الربيع العربي»، ولسنا هنا بصدد مناقشة التسمية، الذي حمل ويحمل في تباشيره انتفاضات و«ثورات» لا سابق لها في مطلع القرن الواحد والعشرين بالعالم العربي. ولعل أهمية وقوة هذه التحولات تكمن في صدورها عن مطالب ترتبط بقيم الكرامة والديموقراطية والحرية أساسا، لكن والخبز أيضا رغم كل ما قيل ويقال. وذلك ما تثبته الصور المواكبة - طوبى لدور النقل المباشر وللتكنولوجيا التلفزية عبر الأقمار الاصطناعية وإن كانت مُطَوعة - لهذه الهزات الاجتماعية السياسية والثقافية، التي قضى مواطنون من كل الأقطار العربية شوقا إليها دهرا، دون أن يلحقها المؤسسون للحلم على اختلاف مرجعيات «أحلامهم» بغد أفضل.

الشمولية:

لم تنحصر هذه التحولات في منطقة من مناطق بلد عربي بعينه، بل انطلقت بمدينة معينة لتشمل الوطن بكامله. كما أن هذه الهزات لم تنحصر في بلد عربي واحد، بل سرحت من تونس إلى مصر إلى اليمن إلى ليبيا إلى البحرين ثم إلى سوريا، وبلغ صداه بقية البلدان العربية كالمملكة المغربية والمملكة الهاشمية الأردنية والمملكة العربية السعودية كل حسب

سياقاته وخصوصيات نظامه وسرعة مبادرته لتجاوز ما حصل في البلدان الخمس التي اهتزت بقوة أركان نظامها السياسي، وهي اليوم تعيش مسار تغيير حقيقي في عمق بنياتها السياسية والاقتصادية والثقافية، مهما بدى هذا التغيير مُعرقلا أو مُوَّجها من الداخل أو الخارج بشكل أو بآخر، ومهما كانت المخاطر إذ من المعروف أن لا تغيير دون مخاطرة وآثار «جانبية» قد تمون ثقيلة ولو إلى حين. لقد أصبح التغيير واقعا قائما آخذا في الاتساع لتبقى مسألة مداه وإيقاعه، بالطبع وعلى غرار كل التغييرات العميقة تاريخيا، مفتوحة على الآتي المتوسط والبعيد. ذلك أن التغيير الحقيقي يبقى تغيير العقليات والثقافات، ومن ثمة طرائق التفكير والتدبير والبنى السلوكية.

العمق:

ويتجلى في جذرية التغيير الذي حصل في العديد من هذه البلدان بحيث خرجت فئات واسعة - الصامتة منها وغير المُسيسة والشباب خاصة - من صمتها لتحتل الشوارع وأهم الميادين بكبريات المدن، وتفجر كل ما حملته لعشاريات طويلة من صمت بل ومما كان يبدو لأغلبيتنا تكريسا، بالصمت والتصفيق، لفقدان الحرية والكرامة والحقوق. هكذا تغيرت المواقف واختفى الخوف، بل حول هذا الخوف مكانه من صدور الجماهير إلى نظرات وقلوب «أقوياء» الأمس، وهاي ذي أنظمة ودساتير ومنظومات قانونية تتغير بشكل جذري لا ينقصه سوى تغيير العقليات وطرائق التدبير والتسيير، التي تبدو سائرة على الطريق التحول بدورها ولكن بإيقاعات مختلفة من هذا البلد إلى ذاك، حسب سياقات وطبيعة نخب واستراتيجيات وإكراهات متباينة، من هذا القطر إلى ذاك.

السينما المغربية وسياقها العام:

قبل هذه الهزة التي لم يكن ينتظرها أحد رغم تكهن الكثير من الفنانين والأدباء والمفكرين بخطورة عواقب الاحتقان الذي كان ولا زال يشمل المجتمعات العربية من سوء أوضاعها هيكليا، والإنفجار الذي قد يترتب عنها، قبل ذلك إذن كانت السينما في العالم العربي عموما أداة تكريس للقائم من أوضاع وتبرير للسائد من خلل، بل ودعاية للمطبق على أنفاس الحريات والعيش الكريم من انحرافات سياسية واقتصادية وثقافية. في ظل هذه الأوضاع غير السليمة أنتجت السينما العربية عموما، التونسية والسورية والمغربية... نجومها ومهرجيها ومحترفيها في الهروب إلى قضايا اجتماعية «صغيرة»، أو إلى تاريخ مجيد يُهون ويُدفء الصدور تماهيا معه وتعويضا عن حاضر بئيس مُر لا يُطاق. صحيح كانت هناك انفلاتات نزيهة مبدعة وشجاعة أحيانا هنا وهناك: بمصر كما بالمغرب أو بسوريا أو بتونس... لكنها اضطرت للهجرة أو للصمت، بينما «تأقلمت» الأغلبية لتشيد لنفسها أوضاعا مريحة ماديا وشهرة مفتعلة في غفلة من القيم التي دفع البعض استقراره ثمنا لها. وأقلية لم تلتزم ولم تستفد لأسباب ذاتية أو موضوعية لا شأن لنا بها في هذا المقام.

بالمغرب، وبعد انطلاق «التناوب التوافقي» في النصف الثاني للتسعينات وظهور بعض الحيوية والنقاش العلني السياسي والاجتماعي والثقافي على واجهات شتى، وهو النقاش الذي لم يكتب له أخذ مداه رغم الحيوية التي بدأ بها، ورغم الحماسة التي أشعلها لدى جماهير واسعة إثر اتخاذ تدابير منها ما كان عمليا وتم تطبيقه بيسر، ومنها ما تم إجهاضه أو تقزيمه، في هذا المناخ الحيوي والمتفائل - الذي شهد عودة السيد نور الدين الصايل إلى المغرب وتحمله تسيير وإعادة هيكلة وتطوير القناة التلفزيونية الثانية - تحركت السينما على واجهتين مواكبة تحرك الدولة والطبقة السياسية:

الواجهة الأولى: الإنتاج:

تطور إنتاجنا بالأرقام:

انتقل الإنتاج السينمائي الوطني في تطور سريع من بضعة أفلام طويلة لا يتعدى عددها أصابع اليد إلى حوالي خمسة وعشرين (25) فيلم طويل سنويا، ناهيك عن ما يتجاوز المائة (100) فيلم قصير في السنة. وقد وضع هذا الكم من الإنتاج المغرب - حسب المدير العام للمركز السينمائي المغربي السيد نور الدين الصايل في ندوة «آفاق السينما بإفريقيا» التي نظمت ضمن مهرجان السينما الإفريقية في دورته الثانية عشرة بمدينة خريبكة - ضمن المثلث الإفريقي الأكثر نشاطا سينمائيا إلى جانب مصر بثلاثين (30) فيلما سنويا، وجنوب إفريقيا بحوالي عشرين (20) فيلم. غير بعيد، على لائحة البلدان النشيطة سينمائيا، عن المنتجين العالميين وعلى رأسهم الولايات المتحدة بأكثر من خمس مائة (500) فيلم وبوليوود بما يقترب من هذا العدد ثم فرنسا بحوالي مائتين وخمسين (250) فيلم طويل سنويا.

من الكم إلى الكيف؟

يراهن المسيرون لهذا القطاع اليوم من خلال هذا الكم على كيف سيأتي لا محالة. ويبدو هذا منطقيا كرهان رغم أننا نتذكر أن وزير الثقافة السابق السيد محمد الأشعري الذي كان وراء ديناميكية أنعشت بشكل قوي سابقا الانتاج المسرحي بالمغرب، تبنى نفس الرهان، ويكفي النظر إلى حال الانتاج والنوعية الابداعية في المسرح الوطني اليوم للوقوف على ما كتبناه في إبانه من تخوفات على صعوبة التعويل على هذا الرهان، لافتقاده العناصر والمقومات الموضوعية للخصوبة كي ينتج كيفا حقيقيا وحده يضمن ويبرهن، في الآن نفسه على «طبيعية» وسلامة التطور الحالي للإنتاج السينمائي ببلدنا.

لا نريد للسينما بالمغرب أن تلمع سماؤها ب«عويطة» و«الكروج»... (هبتان من العلي القدير والطبيعة وليس إنجاب تخطيط وبنيات تكوين وتربية وتهيئ للخلف) كيفاً دون أن يكون ورائهما خلف حقيقي. ذلك أن غياب التكوين وطنيا، والتفاعل مع الجماهير العريضة بكل أنواعها، ،غياب أهم أشكال مواكبة الانتاج تقديما وتحليلا ونقدا ولائما متذوقا ومطورا بصرامة ودون رياء أو تملق أو خواء...

ومع ذلك، فقد سمح هذا التطور الهائل والمنم عن ذكاء متميز وغير مسبوق - وراءه حذق وشجاعة واحترافية رجل متمرس ومتحمس - إلى تمتع المغاربة عامة وكل «الفاعلين» في هذا الحقل الفني الصناعي، إلى فرص للقاء المنتظم والمتعدد عبر برنامج حافل من المهرجانات الوطنية والدولية التي من المفروض أنها تشكل فرص لصقل أكثر للمواهب، وتلاقح للتجارب، وتنمية للرؤى، وبالتالي فتح آفاق أوسع لتطور كيفي للإنتاج السنمائي المغربي في عصره الذهبي هذا.

الواجهة الثانية: المهرجانات:

مكسب استقرار وانتظامية المهرجان الوطني:

من أهم التدابير التي تم اتخاذها في إعادة الاستقرار المكاني والزماني للمهرجان الوطني للفيلم الذي كان غير منتظم ولا مستقر بمدينة يمنحها، ويستمد، منها هوية، فكانت مدينة البوغاز طنجة. تصادف هذا القرار وزيادة قدرة صندوق الدعم على إعطاء منح هامة تحولت شيئا فشيئا - هل كانت يوما غير ذلك إلا لماما؟ - إلى شبه مصدر وحيد للانتاج، وهو ما ترتبت عنه عواقب مادية وثقافية فنية لم يحد منها تحويل المبالغ المقدمة إلى تسبيق على المداخيل على غرار النظام الفرنسي!

مهرجان مراكش: التبرير والحجة:

في نفس السياق أيضا تقرر خلق مهرجان مراكش الدولي للفيلم، الواجهة الوطنية والدولية. إنه المهرجان الذي يقول للمسؤولين: هاهي ذي السينما، دعاية سياسية وسياحية غير مباشرة، مساهمة في دعم الخزينة والتشغيل المؤقت من خلال الانتاجات العالمية، تكريس لصورة البلد المستقر والآمن... أفلا تعتبرونها قطاعا استراتيجيا، ومع ذلك، فقد خلق في هذا المهرجان – في نظرنا المتواضع - إحراجا وتعرية لواقع ولمستوى الفيلم المغربي، سرعان ما تم الالتفاف عليه بفتح الباب على مصراعيه – بعدما كان مغلقا دونهم في البداية.. - أمام «كل» الفنانين سينمائيين وغيرهم، بل حتى الفنانين «السياسيين»، لخرق تقاليد البساط الأحمر وتحويله لسيرك أو ما شابه ذلك، في غياب [illegible] نجوم حقيقي ببلدنا، بمحموله الاحترافي وبانجازاته الفنية الثقافية والإبداعية التي تمنحه بهاءه ومبرر التحذلق «الارستقراطي» الراقي على طول مساره. هكذا «امتلأ» البساط الأحمر للمهرجان بمستويات «استعراضية» متنافرة، نزعت عنه وظيفته الرزينة وهي استمتاع الجمهور بكاريزميات حقيقية رصينة وراقية لذوق، يعمق مرورها على البساط، تصريحات متميزة تكشف عن أساليب ولغات وقدرات متميزة وأصيلة فردانية، تضيء أكثر عتمات أداءات رائعة ومذهلة في أعمال ناجحة بكل المقاييس الفنية. ذلك ما يفسر غيابنا بشكل موحش عن الشاشة الكبرى للمهرجان اللهم من مشاركة «رمزية» أو أدنى...

مهرجانات بكل الألوان التي تحملها جهاتنا وقضايانا الحقيقية منها والمفتعلة، والأساسي في ملء برامجها ولجان تحكيمها دائما المستورد والأسماء الطنانة وهذا اعتراف بأن «غزارة إنتاجنا» لا تحمل كيفا بالضرورة وذلك ما يعترف به السيد الصايل معولا على المستقبل القريب ربما الذي أبدينا تخوفات بشأنه موضوعيا.

وباختصار، فإن السينما المغربية ترزح تحت وطئة مآزق نعدد منها ما يلي:

المأزق الأول: الولادة العسيرة:

تعرف المغرب على السينما مع أول عرض للإخوة لوميير بالمغرب سنة بعد ميلادها بفرنسا، وتكرس ذلك أكثر مع أول فيلم صور بالمغرب للفرنسيان «لونشون وكونتان» (مكتوب 1919) ومن ثمة انطلاق السينما الكولونيالية التي لم ترى من المغرب، كما هو معروف ومستهلك، إلا الغرائبي والمتوحش البربري وفي أحسن الحالات «الفولكلوري المضحك والممتع والمقزز». تلك في نظرنا السينما بالمغرب، وليس السينما المغربية وهو تعبير ناقشنا صعوبة الاقتناع به منذ ما ينيف عن العشرين سنة بكتاباتنا المتعددة ولازلنا نشك في صلاحية ومصداقية هذه التسمية حتى اليوم، كما سنوضح مع تتالي التحليل.

فمنذ المحاولات الفردية والاستثنائية والمغامرة للشاب محمد عصفور ابن نواحي الدار البيضاء مع أول «فيلم» طويل (1958)، وحتى حميد بناني مع فيلم «وشمة» (1970)، مرورا بفيلم «الحياة كفاح» للمسناوي والخياط، وفيلم «شمس الربيع» للطيف لحلو ثم فيلم «ألف يد ويد» لسهيل بنبركة، وفيلم «ليام اليام» لأحمد المعنوني... وهي أفلام تختلف جذريا بين النفس التجاري والضعف الحرفي العام تقريبا، إلى نَفَس المؤلف الحامل للهم السوسيولوجي النضالي والحس الفني التسجيلي والتمكن من الكتابة الفيلمية رغم قلة الامكانيات ولامبالاة الدولة، بل ومنعها لتوزيع الجيد من أفلام السبعينات وبداية الثمانينات، منذ هذه البدايات المتنوعة المستوى التقني والفني والفكري، بل وحتى مع ارتفاع الإنتاج السينمائي المغربي في نهاية العشارية الأولى من هذا القرن وبداية الثانية إلى ما يفوق 12 فيلم مطول

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأكثر من 80 شريط قصير سنويا – وهو ما تجاوز الآن هذا العدد كما بينا أعلاه، فإننا لازلنا نعتقد أن إطلاق لفظ سينما وطنية غير لائق وظيفيا على الأقل وذلك هو المأزق الثاني.

المأزق الثاني: مفهوم السينما كبنية انتاجية صناعية وسوسيوثقافية كاملة الدورة والنجاعة الوظيفية:

نقصد بالبنية الكاملة أن تكون سينما ما قائمة في بلد من خلال إقفال دورة الإنتاج من الفكرة إلى التصوير إلى التوزيع فتفعيل دورها الاقتصادي التربوي الثقافي الكامل في المجتمع، أما غير ذلك، أي دورة مبتورة ومفقودة الكثير من الحلقات: المساهمة الفعالة في الإنتاج والتوزيع والنقد والمتابعة الفكرية والتفاعل مع الأدب الوطني والقومي والعالمي... فمسألة تحمل أكثر من مغالطة وأكثر من خلل.

تلك تسمية لا نراها صالحة لوضع سينمانا في غياب:

1/ قطاع خاص ممول بشكل فعال لها يتجاوز ما «تمنحه» الدولة بدعم دافعي الضرائب. فإذا كان من الحقيقي أن دعم الدولة ينبغي له أن يكون قويا ودائما، بل وأن يبقى استراتيجيا بالنظر لوضعنا في خضم العولمة كطرف ضعيف ثقافيا وإعلاميا... فإن هذا الأمر لا يمكن أن ينسينا أن ضعف، إن لم نقل انعدام مساهمة القطاع الخاص، كمؤسسات للإنتاج تستطيع الابتكار وتركيب المشاريع السينمائية ماليا من خلال شبكة من العلاقات الوطنية والعربية بل والعالمية القطاع الخاص.

2/ معهد وطني «يلد» سينمائيين بكل التخصصات والحساسيات، تحت شجرة ثقافتهم وتربتهم الأم، علما أن التكوين خارج البلد ليس عيبا لكنه يبقى معوقا بشكل أو بآخر، والتجربة أثبتت ذلك في السياسة وفي الرياضة وفي الفنون... تاريخيا وعالميا، ولعل تجربتنا البسيطة والمتواضعة اليوم من خلال تأطير بعض طلبة المعاهد العليا في السمعي البصري، أو من خلال الملتقيات المخصصة للشباب والبعض منهم تلقى تكوينا نظريا وتطبيقيا على يد أسماء عالمية أحيانا، ليظهر محدودية التكوين بلغة، أجنبية هي دائما حاملة – تحصيل حاصل – لثقافة لن ينجو من استيلابها إلا من خبر منذ الطفولة ثقافته الأصلية وتنفس عبق دروبها وأزقتها بروائحها وضوئها وعتماتها...

3/ شبكة قاعات على طول وعرض البلاد، وتقاليد تلفزية ومدرسية وجامعية ل«تشغيل» ومحاورة الفيلم المغربي حتى «يوجد» حقيقة كفاعل في «الدخول السنوي» مؤسساتيا وصحافيا وثقافيا على أنه خطاب مساهم – في جميع الحالات ولا ندعو هنا لسينما دعائية ولا معارضة ولا ثورية... فكل الأفلام ضمنا ومن خلال إبداعيتها تصنف نفسها بما هي عليه كعمل فني - في إنتاج وتفكير البلد وقضاياه صانعا الحدث أحيانا ومسترجعا أحداثا من أجل المطروح، في الحاضر، من مسائل... وليس مثيرا للسخرية أو للبوليميك العقيم ولا للاطراء الرخيص أو التأويلات الجاهلة بقواعد الفن لتصفية حسابات سياسوية أو نفعية ذاتية أو غيرها. خلاصة القول إننا نرى سينمانا سينما صماء وخرساء في حوارها مع المجتمع وتواصلها معه كثقافة بالمعنى الواسع للمفهوم، ومن هنا المأزق الثالث.

المأزق الثالث: ويتلخص في النقاط التالية:

1/ عندما نضجت الظروف السياسية بالمغرب وتجاوز البلد سنوات الحجر على الحقوق والحريات، جفت مآقي السينما المغربية ومات التيار الثقافي مع الأوائل، ليسود بعده تراجع مريع على مستوى جودة الكتابة السينمائية خاصة، ونسجل أن هذه الفترة شهدت ظهور، ويا للمفارقة، مناضلين سينمائيين صنعوا أفلاما عن الاعتقال السياسي والمعتقلات السرية... بنفس المستوى الضعيف حكيا وتقنية.

2/ صعود الشباب إلى جانب بقايا جيل الرواد بالمعنى الثقافي، رغم مساهمته في التصاعد الكمي للانتاج واغناءه للحساسيات الجمالية من خلال المواضيع المطروقة، لم يغير شيئا في الواقع السينمائي الوطني الذي ظل يتميز ب:

- اللهاث وراء ارضاء جمهور لا وجود له في غياب قاعات سينمائية وفي انعدام اذاعة تلفزيونية منتظمة لهذه الافلام كما كان الشآن عليه سابقا.

- العجز الثقافي (السطحية في تناول المواضيع المطروقة، ضبابية الرؤيا الجمالية...) رغم وجود استثناءات لا يقاس عليها ولا هي معروفة لدى الجمهور الواسع في ظل حرمانها من التواصل معه. من هذه الاستثناءات: فوزي بنسعيدي في جل أفلامه القصيرة منها والطويلة، ومضات من هنا وهناك مثل: محمد عبد الرحمان التازي «باديس»، محمد مفتكر «البراق»، نور الدين لخماري «كازانيكرا»، ليلى التريكي «الراكد».. كمال كمال «السمفونية المغربية»...

هذه بعض من مآزق السينما المغربية مجتمعة ومدمجة، ونحن نعتقد أن ما تم اتخاذه من إجراءات منذ بضعة سنين على مستوى القطاع السمعي البصري عامة، على مستوى القطاع السينمائي خاصة، لن يحتاج الكثير من الوقت ليكشف عن مداه الذي نرجو أن يكون عميقا وبنيويا في معالجة هذه الإختلالات الهيكلية القديمة قدم تاريخ ظهور السينما بالمغرب.

شعرية الحلم ومقاربة الواقع في السينما المغربية

نور الدين محقق

استطاعت السينما المغربية أن تحقق وجوداً متميزاً في خريطة السينما العربية، لا سيما في الأفلام التي قدمتها، والتي تنوعت في الآونة الأخيرة لتتحدث عن القضايا الاجتماعية بكثير من العمق والجرأة الفنية، كما هو الحال مع الأفلام التي تناولت قضايا المرأة أو قضايا الاعتقال السياسي أو قضايا الهجرة، أو قضايا التسامح والتعايش بين الأفراد والشعوب، وكذلك في التناول السينمائي الفني الذي تطور كثيراً، وتجلى في لعبة التقطيع الفيلمي وإدارة الممثلين وقدرتهم على تجسيد الشخصيات الموكول إليهم القيام بتقديمها وما إلى ذلك.

هكذا استطاعت هذه السينما وهي تصل إلى خمسين سنة من عمرها أن تنال جوائز مهمة سواء على المستوى الوطني أو العربي أو حتى العالمي. إضافة إلى ذلك فإن تنوع عاملين في هذه السينما من مخرجين مخضرمين كأحمد المعنوني صاحب فيلمي «الحال» و«الأيام الأيام» الذي تمكن من العودة بقوة إلى ساحة الإبداع السينمائي المغربي من خلال فيلمه الأخير «القلوب المحترقة» أو المخرج المخضرم لطيف لحلو، الذي تمكن هو الآخر من إنجاز فيلم قوي هو فيلم «سميرة في الضيعة» بعد غياب طويل عن هذا المجال، إضافة طبعاً إلى فعالية كل من المخرجين الآخرين مثل الجيلالي فرحاتي وسعد الشرايبي ومومن السميحي، وحكيم نوري ونبيل لحلو وسواهم، أو من المخرجين الجدد الذي ترسخت الآن أفلامهم في سجل السينما المغربية، والذين قدموا رؤية جديدة ومغايرة للسينما المغربية، كما هي الحال مع نور الدين لخماري ونبيل عيوش، ونرجس النجار وإسماعيل فروخي وليلى التريكي وغيرهم، والذين أصبحوا الآن من أعمدة الفن السينمائي المغربي الجديد في بعده الحداثي المتطلع إلى المزيد من الإبداع. لقد قدمت السينما المغربية مجموعة من الأفلام المهمة طوال مسارها الفني هذا، سنتوقف عند البعض منها، انطلاقاً من قراءتنا شعرية تيمة الحلم فيها والآفاق المترتبة عنه، في علاقاته بمختلف التمظهرات الاجتماعية الواقعية، وفي مقدمتها موضوعة الهجرة والرغبة في تحسين ظروف العيش.

إن السينما المغربية وهي تلج ميدان التعبيرعن الحلم من خلال التطرق إليه كفعل اجتماعي فاعل في نفوس الشخصيات، تجعل منه تيمة مهمة ضمن بقية التيمات الأخرى التي تطرقت إليها هذه السينما، كما هي الحال مثلاً مع فيلم نرجس النجار «انهض يا مغرب» وفيلم جمال بلمجدوب «الحلم المغربي» وفيلم «في انتظار بازوليني» لداود ولاد السيد. يتطرق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم «انهض يا مغرب» لنرجس النجار إلى الرغبة العارمة التي اعتملت في نفوس المغاربة من أجل تنظيم كأس العالم، وقد ركزت المخرجة لتناول هذه القضية على شخصية لاعب كرة قدم سابق، يعيش مع حفيدته، تم نسيانه مع مرور الوقت، وهو يعيش في جزيرة صغيرة تقع في ضواحي الدار البيضاء، تسمى جزيرة «سيدي عبدالرحمان» وهو يستعرض أيام مجده الخوالي، بهذه المناسبة، وقد جسد دوره الفنان الراحل حسن الصقلي، الذي استطاع أن يمنح هذه الشخصية المركبة، وهجاً متألقاً، سواء في البعد الروحي الذي تفوق في إظهاره أو في البعد العاطفي المشحون بالذكريات. إنه يأمل بأن يتحقق هذا الحلم الكروي الذي انفلت منه في السابق، على أيدي الجيل الجديد، كما تحلم المرأة التي عرفته في السابق والتي تقطن معه نفس الفضاء الآن، بعودته إليها، لأنها ما زالت مدمنة على حبه على رغم هجره لها. وإذا كان حلم شخصية هذا اللاعب الكروي السابق يتجسد في استعادة لحظة منفلتة من الزمن، فإن الحلم الأقوى الذي يسعى الفيلم الى إبرازه يتمثل في فوز المغرب بتنظيم كأس العالم، والذي تجسد في حلم الشباب للمشاركة إما من طريق اللعب ضمن المنتخب المغربي، أو على الأقل في الوجود في الأجواء المحيطة به. وهو ما سنجد أن الفيلم قد حرص على تحويله إلى حقيقة في خاتمته. إن هذا الفيلم وهو يحول تيمة الحلم داخل فضائه السينمائي إلى حقيقة، جعل هذا الفضاء يغلق على ذاته، بحيث ينتهي الفيلم والشخصيات فيه وقد نالت ما كانت تصبو إليه. في حين نجد أن فيلم «الحلم المغربي» للمخرج المغربي جمال بلمجدوب يتخذ بعداً آخر مغايراً، هو الحلم الذي سيتحول إلى كابوس في النهاية، لا سيما حين ستعلم الشخصيات بأن الذي كان يبيعها هذا الحلم قد فر هارباً بالنقود التي مدوه بها لتحقيق حلمهم، من دون أن يشعر به أحد. الفيلم قد صيغ بطريقة متنامية، إذ تنفتح الكاميرا على فضاء إحدى القرى النائية، منطقة تحناوت، وهي تستعرض قوة أبنائها، في أحد البرامج التلفزيونية، وقدرتهم على ممارسة الفعل الرياضي إذا توافرت لهم الظروف المناسبة لذلك، لينفتح بعد ذلك باب الأمل على مصراعيه أمام هذه القرية بقدوم شاب في سيارة فارهة ادعى بأنه جاء من سويسرا مكلفاً من إحدى الهيئات الدولية الرياضية هناك لتنظيم مسابقة في العدو الريفي ستمكن الفائزين بها من الذهاب إلى سويسرا لإكمال تكوينهم في هذا المجال الرياضي باعتبارهم أبطالاً، مع توفير كل الأشياء التي يحتاجونها من أوراق الإقامة والحصول على الجنسية ومتطلبات الحياة الراقية. الحلم سيكبر في هذه المنطقة، حتى أن القائد، ممثل السلطة، ومقدم القرية بها سيتبنيان هذا المشروع، كما أن جل رجال المنطقة ونسائها أيضاً سيرغبون في المشاركة في هذا السباق بغية تحقيق حلمهم بالهجرة إلى أوروبا. ولقد تعمد المخرج جمال بلمجدوب أن يقدم أحداث الفيلم في طابع كوميدي متقن الصنع وجيد الإحكام، ما منح الفيلم قوة تعبيرية مضاعفة.

هكذا ستتشكل العلاقات الاجتماعية داخل هذه المنطقة وستأخذ طابعاً حماسياً، بفضل هذا الحلم الذي ولج قلوب شبابها ذكوراً وإناثاً، وتحول من خلاله الشاب سعيد الذي جاء بهذا الحلم إلى بطل تطمع في الزواج به إحدى أجمل بنات المنطقة. إن الحلم هنا كبر، بصورة استطاع أن يدفع أهل المنطقة إلى الاهتمام بأنفسهم من جديد، كما ولّد رواجاً اقتصادياً لم تشهده المنطقة من قبل. لكن نهاية الحلم ستكون كابوساً على رغم أن الفيلم تركها لحدس المشاهد، من دون أن يتحدث عنها، بل اكتفى بالتركيز على شخصية الشاب سعيد، وجعله يفر في النهاية بالنقود التي أخذها من أهل المنطقة ثمناً لرسوم المشاركة في مسابقة العدو

الريفي، مستغلاً في ذلك حسن طيبتهم وتعاملهم معه وثقتهم العمياء به، والإشارة إلى أنه لا يعدو أن يكون نصاباً محترفاً ليس إلا. لقد استطاع المخرج جمال بلمجدوب أن يقدم لنا فيلماً ناجحاً يعالج تيمة الحلم ويربطها بالهجرة، ما حمّل فيلمه رؤية سينمائية مختلفة عن الأفلام الأخرى التي سبق لها أن عالجت تيمة الهجرة، كما أن تشخيص الممثلين وفي مقدمهم رشيد الوالي، ومريم الراوي، وعمر السيد وعبدالله مصباحي، قد منحته قوة فنية جديرة بالتنويه والإشادة.

أما في خصوص فيلم «في انتظار بازوليني» للمخرج داود أولاد السيد، فإنه عالج التيمة نفسها، أي تيمة الحلم، لكنه ربط هذا الحلم برغبة أهل إحدى القرى القريبة من مدينة ورززات، هوليوود أفريقيا كما يطلق عليها لوفرة الإنتاجات السينمائية العالمية التي تصور فيها، في العمل في المجال السينمائي العالمي، على الأقل ككومبارس، بغية الحصول على دفق مالي يعينهم على تدبير أمور حياتهم اليومية وشراء المستلزمات الدراسية لأبنائهم أو إصلاح الدور التي يعيشون فيها. هكذا ستدب الحياة قوية من جديد في هؤلاء الناس، ذكوراً وإناثاً، شباباً وشيباً، لا سيما بعد أن يتناهى إلى سمعهم خبر مجيء بعض السينمائيين العالميين لتصوير أحد الأفلام الكبرى المستوحى موضوعه من الإنجيل، فيحلمون بالاشتغال فيه، خصوصاً بعد أن تم تداول اسم المخرج العالمي بازوليني بينهم باعتباره مخرجاً لهذا الفيلم، الذي يعرفه ابن منطقتهم، أي التهامي، جيداً، والذي سبق له العمل معه منذ ما يربو على الأربعين سنة. هكذا سيسارع الجميع لإجراء «الكاستينغ» وكلهم أمل بأن يتم قبولهم. وعلى رغم أن التهامي سيعرف في ما بعد بموت المخرج بازوليني، فإنه، تحت قوة الحلم الذي أصبح يراود أهل القرية في العمل ضمن كومبارس الفيلم، لم يستطع إخبارهم بالحقيقة، بل تابع مسايرتهم في هذا الحلم، واعداً إياهم بمساعدتهم في عملية تحقيقه. ومع كبر الحلم، وتشبعه سيأخذ الفيلم مساراً آخر، إذ سيشب نزاع بين طاقم الفيلم وبين الناس من أهل القرية الراغبين في الاشغال فيه ككومبارس، كما أن التهامي الذي يعرف حقيقة الأمر، سيشعر بوخز الضمير لعدم إخبارهم بوفاة بازوليني وبأن هذا الطاقم السينمائي الحالي لا علاقة تربطه بالمخرج بازوليني. إن الحلم هنا يتحول كما في كل من فيلم نرجس النجار «انهض يا مغرب» أو في فيلم جمال بلمجذوب «الحلم المغربي» إلى فاعل قوي في صنع دينامية جديدة داخل أوساط الناس، تمدهم بطاقة للعمل والرغبة في تحقيقه، مع اختلاف نوعية كل حلم في هذه الأفلام، ودرجة تأثيره في الشخصيات المؤمنة به والراغبة في الوصول إليه مهما كلف الأمر من تعب ومثابرة.

وإذا كان فيلم «انهض يا مغرب» قد عالج تيمة الحلم بنوع من الجمالية الفنية التي تربطه بالبعد الاجتماعي العام للشخصيات في إطار تمثيلي عادي، على رغم بعض الأبعاد الانثروبولوجية التي تخللت فضاء الفيلم ككل، سواء في اختيار المكان أو اهتمامات الشخصيات خصوصاً النسائية منها، فإن كلاً من فيلم «الحلم المغربي» أو «في انتظار بازوليني» قد لجأ إلى الطابع الكوميدي، الذي استطاع من خلاله أن يقدم مشاهد سينمائية غاية في الإمتاع الفني من دون تفريط طبعاً في حمولتها الاجتماعية العامة، ما منح كل فيلم منهما طابعه السينمائي الخاص، وميزه عن الآخر، خصوصاً أن فيلم «في انتظار بازوليني» ومن خلال شخصية التهامي التي جسدها ببراعة كبرى الممثل المقتدر محمد مجد، استطاع أن يضفي على بعض مشاهد الفيلم أيضاً طابعاً درامياً حزيناً في مقابل شخصية الفقيه فيه الفكهة، والتي جسدها الممثل المقتدر مصطفى تاه تاه بطريقة كوميدية راقية. هكذا تكون السينما المغربية، من خلال هذه الأفلام

التي ذكرنا وغيرها من الأفلام الأخرى التي لم نذكر، وهي تقدم تيمة الحلم مع ربطها بالواقع الاجتماعي المعاش، الذي استطاع تحويل هذا الحلم إلى فاعل اجتماعي مهم، سواء في إطاره الإيجابي، أو في إطاره السلبي وفي الغالب يتحول إلى كابوس بمقدار ما يوجع، بمقدار ما يوقظ الهمم، أن تحقق وجودها الفني المتميز والذي جعل منها، وهي تحتفل بخمسين سنة من عمرها الفني المتكامل، سينما تعيش واقعها وتحاول تقديمه في إطار فني راق، يستشرف الآفاق ويتطلع إليها بكثير من الأمل.

رمزية العودة في السينما المغربية

"طين جا" لحسن لكزولي و"السفر الكبير" لإسماعيل فروخي
و"باب السما مفتوح" لفريدة بليزيد
و"القلوب المحترقة" لأحمد المعنوني

بوشتى فرقزايد

1- تقديم:

لقد ارتبط الرمز بالإنسان ارتباطا وثيقا خصوصا في غياب اللغة. لدى فالرمز لا يمكن إدراكه إلا بالرجوع إلى الخلق، أي إلى ماضي البشرية لفهم علاقة الإنسان بالعالم المادي والروحي. وجاء الرمز في أشكال متعددة كالرسم، والنحت والرقص والطقوس والوشم... الخ. فالرمز كما هو الحال مع الحلم، هو انعكاس لحركة الواقع والأشياء تعلقا بالظاهرات والمكان والمعتقد من أجل التثبيت لا أكثر(1). بمعنى آخر أن الرموز هي تجسيد الأشياء، واختصار معنوي للتعبير عن شيء ومفهوم ما، وتعبير عن لغز غير مفهوم(2). فكل الأشكال الرمزية هي في نهاية المطاف تعبير عن حالات وجدانية تركت في العقل البشري نتيجة قلق وجودي لم يكن في مقدرة الإنسان بلورته على شكل مفاهيم.

ومع مرور الزمن ،استطاع هذا الإنسان أن ينشئ معارف لكي يعبر عما يسكنه من هواجس وأفراح عن طريق الكتابة والرسم والفن التشكيلي والصورة الشمسية، والمسرح والسينما التي حلت في حقيقة الأمر محل الطبيعة ،لأن الرمز كما يقول فيصل مفلح كان مرتبطا بالطقس وبالحلم وبعنصر التشابه أي أن الرمز كان مرتبطا بالأسطورة (لكل اله رمز ولكل رمز شكل)، وأن الحلم نتاج لواقع وان الأشياء في الطبيعة كانت تدل على أشياء ضمنية (العضو التناسلي للرجل = ساق الشجرة) ...الخ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما كان يقول «رولان بارث»، فأن النص أو العمل الإبداعي عموما كالفيلم مثلا هو فضاء متعدد الأبعاد حيث تتزاوج وتتعارض الصور، وقابل لتعدد القراءات والتأويلات، ويؤكد أن الرمز هو مجموع الإحالات الرمزية لشيء ما، هكذا يحيل الذهب في صورة (لقطة) من «ايفن الرهيب» لإيزنشتاين إلى الثراء والقوة. ويسمى بمستوى المعنى. والسينما شكل من أشكال التعبير الفني الذي اشتغل فيه المخرجون على تيمات مختلفة. ويبقى للمشاهد الحق في قراءة هذه المضامين وتحليلها للكشف عن دلالتها الخفية أو غير المباشرة التي تكون في غالب الأحيان من صنع لاوعي المخرج .

ويأتي اختيارنا لأربعة أفلام مغربية وهي «طين جا» لحسن لكزولي و«السفر الكبير» لإسماعيل فروخي و«باب السما مفتوح» لفريدة بليزيد و«القلوب المحترقة» لأحمد المعنوني، لكونها تتطرق إلى موضوعة العودة والتي تتشابه وتختلف في طرح هذه

التيمة. هدفنا من هذه المقالة أن نستشف تجليات العودة ورمزيتها وتوضيح علاقتها بمخيال المخرجين الذين عاشوا كلهم تجربة الغربة وانعكاساتها عليهم وعلى فنهم.

2- تجليات العودة في السينما المغربية:

في فيلمي «الرحلة الكبرى» و«طين جا»، يتعلق الأمر بسفر فردين اثنين وهما الابن والأب. فالشريط الأول يحكي قصة أب يقرر أن يحج إلى الديار المقدسة قصد تأدية مناسك الحج، وذلك في آخر أيامه، رفقة ابنه الذي يختلف معه في كثير من الأشياء، لأن هذا الأخير مشبع بالثقافة الغربية التي تربى في أحضانها. أما الشريط الثاني فيحكي قصة أسرة مغربية في المهجر يتوفى ربها بعدما ترك وصية يرغب فيها بأن يدفن في أرض المغرب. في حين أن فيلمي «باب السما مفتوح» و«القلوب المحترقة» يحكيان قصة شابة تدعى «نادية» وشاب يدعى «أمين»، من جنسية مغربية يقرران العودة إلى أرض الوطن» فنادية» ترجع إلى مدينة فاس نزولا عند رغبة والدها الذي يحتضر. أما «أمين» فيرجع بعد استكمال دراسته للهندسة إلى نفس المدينة لأن خاله يحتضر وبهدف التخلص من مخلفات الماضي. فالأفلام الأربعة تعالج موضوعة الموت في سياقات وأبعاد تبدو مختلفة لكنها تلتقي في كثير من الأشياء. ففيلم أحمد المعنوني يبدأ بلقطة أولى وهي عبارة عن إهداء، يقول فيه: «إلى أمي التي لم أعرفها». وفي اللقطة الموالية، تقدم لنا الكاميرا بطل الفيلم وهو يشاهد المدينة والمقبرة وتتخلل هذه اللقطة أصوات الأذان. إن هذا الغياب وهو نوع من الموت يحرك دائما لدى «أمين» فكرة الانتقام من ماضيه، والذي يتجسد في خاله الذي كان يعامله بقسوة في صغره. لقد كان يحرمه من متابعة دراسته ومن عيش حياته كطفل، وذلك باستغلاله في تشغيله في إحدى الورشات بل وبضربه وحرقه بالقضيب الناري وهو إحالة ضمنية إلى العنوان.

رمزية الموت:

لقد اعتبر عدد من المفكرين أن الموت هو «الأساس الأول في بناء الرمز»(3) وأن رمزيته اختلفت من شعب لآخر وفقا لتعاليم طقسه ومعتقداته. إن الموت يرمز إلى الخلاص النهائي والى تكريم الميت.

فمن جهة، يشكل الموت في فيلمي «طين جا» و«الرحلة الكبرى» شكل من أشكال العودة إلى الأصل. فالأب في الفيلم الأخير يتوفى وهو يؤدي مناسك الحج، مما يؤدي بابنه إلى العودة إلى ديار المهجر بتصورات أخرى. لقد مكنه السفر من الغرب إلى مكة من التعرف ليس فقط على أبيه ولكن أيضا على مكونات الثقافة العربية الإسلامية والارتواء من الأبعاد الروحية للدين الإسلامي. إنها رحلة اكتشاف الأنا والآخر. أما في فيلم «طين جا»، فالابن يتحمل مشاق السفر عن طواعية حاملا جسد أبيه الميت داخل سيارته والعودة به إلى أرض المغرب قصد دفنه بين أشجار الزيتون في جزء يتكلم اللغة الأمازيغية بعيدا عن بلاد المهجر.

ومن جهة أخرى، تتخذ العودة نفس البعد في فيلم «باب السما مفتوح» حيث أن نادية المتشبعة بثقافة «الهيبي» ستكتشف عالم الروحانيات داخل فضاء فاس برفقة «الشريفة» والتي ستعمل على جعل منزلها زاوية مفتوحة في وجه كل النساء اللواتي يعانين من الظلم والجور.

إن حضور الموت بشكل مباشر أو غير مباشر داخل الأفلام الأربعة يضفي على عوالمها طابعا من القدسية تتمثل في حضور عناصر رئيسية تتجسد في الفضاء وهي المقبرة في ثلاثة أفلام أو مكان الغسل في «الرحلة الكبرى»، وفي طقوس أخرى كالأذان وتلاوة القرآن والرقية (بطل «طين جا» سيقع مريضا وسيرقى من قبل الفقيه).

يعد الموت من الرموز الأكثر تعقيدا في حياة الإنسان،لأنه مرتبط بالماورائيات وبالغموض. ومن ثمة كانت الطقوس والإيمان بالله بدائل لغياب رؤية واضحة ومقنعة لهذه المسألة. ففكرة الجنة والنار شكلت حلا شبه نهائي لإشكالية الموت كاستمرار للإنسان ما بعد الموت. أن رمزية الموت في فيلمي «طين جا» و«الرحلة الكبرى» تتجلى في قراءة الأبناء للغز الموت عن طريق الأبوين، ومن ثم يحصل نوع من التصالح مع هذا العالم الدنيوي: كائنات وأشياء (كلا الابنين سيهبان شيئا من النقود إلى أشخاص في وضعية اجتماعية صعبة، حتى الأوراق الكارتونية ،سيضعها بطل «طين جا» قرب جذع شجرة زيتون لأنها استمدت نوعا من القدسية من خلال جسد الأب الميت – الذي لا نراه بالمناسبة).

رمزية الأرض:

إن الأرض كالسماء كانت دائما مرتبطة بالإله رغم قربها من الإنسان والتوق إليها رغبة للالتحاق بالله بعد التخلص من الجسد كرمز لكل ما هو مادي ودنيوي . فظلمة الأرض أو القبر ليس إلا مرحلة انتقال إلى مرحلة الجلاء والصفاء. إنها ولادة جديدة داخل اللافضاء واللارمز حيث تتشكل على النحو الآتي : ولادة = موت = ولادة. وهذا ما يفسر حضور المساجد بكل حمولتها الدينية (قرآن – آذان – تهاليل ...الخ).

رمزية الدفن:

يعبر الدفن عن مكان الخوف في الإنسان . ويعبر أيضا عن حب وتوق الإنسان إلى التحرر من قيد الموت؛ الذي يعتبر إعادة الجسد إلى الحياة مرة ثانية. وهذا ما نجده مثلا في فيلمي «طين جا» و«الرحلة الكبرى». إن الدفن يكتسي طابعا رمزيا آخر يتمثل في عملية التطهير حيث يتخلص الميت من كل الشوائب والخطايا المرتكبة في العالم الدنيوي.

هناك تداخل للتصور العقائدي والديني والبعد الطبيعي للموت من خلال الدفن داخل التراب (4). إلا أن هذه العملية تختلف من ثقافة إلى أخرى. فالفراعنة مثلا كانوا يلجئون إلى مسألة التخطيط حتى يتسنى للجسد الاستمرار في «الوجود» إلى أقصى حد ممكن . وهناك بعض الشعوب التي تلجأ إلى حرق أمواتها كما يقع في الهند. إلا أن الموت عند الإنسان العربي والمسلم خصوصا يخضع إلى تفسير ديني محض. لأن كل عناصر الطبيعة (تراب، شجر، أصوات...) مسير لخدمة هذا البعد القدسي للموت الذي لا يغيبها بل يسخرها لهذا التصور.

رمزية الدائرة:

يتم تعزيز تيمة العودة عن طريق توظيف أشكال هندسية كالدائرة مثلا التي تحضر بشكل لافت في فيلم «القلوب المحترقة» على مستوى حركة الكاميرا وعلى مستوى الحلقة التي تتكرر ثلاثة مرات. أن التطابق بين الرمز والطبيعة، هو أساس بناء حضارة الرمز الذي اخذ أشكالا عديدة في الحضارات القديمة. فالدائرة كانت ترمز إلى «الكمال النهائي»، لذلك «يوجد بها سر مخبوء يتحدد برمزيتها و«صمتها»، كما يشير إلى ذلك فيصل مفلح. إنها شبيهة بالموت. إن الدائرة عودة البداية إلى النهاية. "على اعتبار أن... الدائرة تجمع بينهما، في رمزية الالتقاء والوحدة» (5). لأن البداية والنهاية لا يلتقيان إلا في الدائرة.

رمزية الماء:

للماء رمزية متعددة تتغير من ثقافة إلى أخرى. فالماء متعدد الوظائف في المرجعية القرآنية لكونه أداة تخصيب وأداة تأنيب من خلال عقاب الذين يشركون بالله ويجحدون بما رزقهم ؛ أي أن الماء يرمز إلى الحياة كما يرمز إلى الموت.

للماء وظيفة تطهيرية، كما تشير إلى ذلك عملية الغسل للسيارة في بداية فيلم «طين جا «حيث يحضر «الماء» كرمز أول لتجلي مظهر من مظاهر القدسي في عملية التطهير أو الغسل التي نشاهدها في آخر فيلم «الرحلة الكبرى» حيث يتكفل الابن بغسل والده. كما أنه «يغتسل» تحت «الدوش» بغية التخلص من ثقل الماضي الذي يطارده . كما يحضر الماء في شكل مطر يهطل بغزارة ليلة القدر في فيلم «باب السما مفتوح» حيث يرمز إلى صفاء ونقلة نوعية لدى الشخصية «نادية» باعتناقها عالما آخر.

إن موت الأب في الأفلام الأربعة يضمن بل يؤسس لحياة جديدة للأبناء . «فنادية» في فيلم «باب السما مفتوح» تعيش تجربة انسلاخ من جلدها الغربي وتعتنق عالما روحانيا قوامه الخطاب الصوفي المتمثل في الحلاج والإمام الغزالي والقرآن. إن هذا التصالح مع الذات الشرقية هو ما تحقق لدى الأبناء في الأفلام الثلاثة الأخرى ولو بطرق مختلفة. فأمين مثلا في فيلم «القلوب المحترقة «لم يتمكن من التصالح مع ماضيه الأليم بعد عودته إلى «فاس» إلا بعد عبر حرق كل الإرث الرمزي المتمثل في شخصية خاله الذي يرمز إلى سلطة الأب أي الأنا الأعلى. ففي آخر لقطة من هذا الفيلم يلجأ «أمين» إلى حرق صورة خاله التي رسمها بنفسه. وهي عملية قتل رمزية من درجة ثالثة، لكون «أمين» (الاسم الذي تحيل حروفه إلى أحمد المعنوني «أ»، «م»، «ن») يحرق صورة (لوحة تشكيلية) خاله (صورة أو رمز للأب). خلافا لباقي الأبطال في الأفلام الأولى حيث يحصل التصالح، فأن شخصية «أمين» تأخذ طابعا تراجيديا وأسطوريا بقتله للأب (أوديب) بواسطة النار، وفي هذا إشارة إلى شخصية «بروميتوس» الذي تمرد على الألهة بسرقته للنار.

رمزية النار:

ومن ثمة وجب التذكير أن تيمة النار حاضرة بقوة داخل شريط «القلوب المحترقة» في بعدها المادي والرمزي . فخال أمين هو «معلم» يمتلك ورشة لصهر الحديد عن طريق النار. بيد أن «أمين» يحتفظ بصور رهيبة عن النار لكونه كان يتعرض للحرق في مرات عديدة من طرف الخال- الأب عن طريق «قضيب ناري» (الذي يأخذ طابعا رمزيا على المستوى السيكولوجي). وهكذا فعملية الانتقام تمت عن طريق نفس الأداة وهي الحرق. مما يذكرنا بالقول :»وداويني بالتي كانت هي الداء". أي الحرق لصورة مادية تشكل نوعا من التطهير النفسي أو»الكاطارسيس»(Catharsis) كما هو متعارف عليه عند اليونان وفي علم النفس، إنها عملية قتل رمزي الذي استطاع «أمين» أن ينجزه فعليا، وقطيعة روحية مع ألأنا الأعلى، ورسالة إلى كل الأطفال المنبوذين (القلوب (والأيادي) المحترقة) داخل الشريط الذين يشكلون صورة طبق الأصل لشخصية «أمين». كما أن النار تعطي لشخصية «أمين» بعدا أسطوريا لأنها مرتبطة بالقتل.

إن الماء والتراب والنار عناصر تمكن الشخصيات الإشكالية في الأفلام الأربعة من احتواء العالم والتوافق بل والتفوق على العماء الذي يهيمن عليه. إنها الانتقال من الحياة إلى الموت، من الغموض إلى الوضوح من الكائن إلى العدم. والعكس صحيح.

من أجل الختم:

لاشك أن الإنسان قد عمد إلى ترميز الأشياء في شكل رسوم ورقص ووشم وأرقام ....الخ. ولولا الطبيعة لما كان ممكنا للرمز من أن يوجد، لأنه يحاكيها ويعيد إنتاجها بطريقة لأخرى.

والسينما عملية ترميز للعالم بامتياز وذلك عن طريق توظيف تقنيات وعناصر سينوغرافية وجمالية بغية تحقيق المتعة والوعي بالجسد والعالم. فالرقص في فيلم "القلوب المحترقة" والجذبة في "باب السما مفتوح" ومناسك الحج في "الرحلة الكبرى" وطقوس الدفن، تعبر عن انشغالات الإنسان المغربي ورغبته الدفينة في الانصهار في الجماعة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخوفا من العزلة أو الضياع. لأن الترميز كنشاط فردي أو جماعي مرتبط دائما بالطبيعة وما وراء الطبيعة (موت، جنة... الخ.).

بإنجازهم لهذه الأفلام، يكون المخرجون الأربعة قد رسخوا أسماءهم في أعمال إبداعية (يعني رمزية)، تضمن لهم البقاء الرمزي بين الأجيال القادمة. مع "القلوب المحترقة"، يكون أحمد المعنوني قد أسس لسينما جديدة يمكن أن نسميها بالسيرة الذاتية المتخيلة، كما هو الشأن بالنسبة لتجربة فريدة بليزيد في فيلم "باب السما مفتوح" وتجربة مومن السميحي.

إن هذه التجربة مهمة جدا في مجال السينما وفي علاقة المخرج بالترميز والمخيال الفردي والجماعي.

مراجع:

فيصل مفلح: "هيكلة الرمز في الوجود"، سوريا، دار الينابيع، 2008

روني جيرارد: "من العنف إلى الإلوهية"، «العنف والمقدس»: «الألهة، الأموات، المقدس، الاستبدال القرباني»، ص: 604.

مدونة «التاو بين الرمز والفكرة». عن الدائرة، نقرأ في الصفحة الأولى: "يرمز "التاو" في الفكر الصيني بدائرة فارغة... هي المبدأ الأول قبل ظهور الموجودات (رقم صفر مثلا) وأيضا بدائرة يتناوب فيها الأبيض والأسود أو اليانغ والين... هي المبدأ الأول بعد ظهور الموجودات التي نجمت عن دوران القوتين. القوة الموجبة "يانغ" والقوة السالبة "ين". إن الخط داخل دائرة التاو يعبر عن ظهور الأقطاب والمتعارضات إلى حيز الوجود فالخط قد أحدث شرخا في الفراغ المتماثل فقسمه إلى أعلى أسفل إلى يمين ويسار إلى إمام وخلف".

المصدر: "كتاب دين الإنسان" لفراس السواح.

إحالات:

1 - (فيصل مفلح، "هيكلة الرمز في الوجود"، ص: 13، دار الينابيع، دمشق، 2008).

2 - نفس المرجع، ص: 14.

3 - نفس المرجع، ص: 67.

4 - وفقا لقوله تعالى: «منها خلقنا واليها نعيدكم» مما يؤكد فكرة أن الإنسان خلق من تراب. يحضر هذا التصور الديني بشكل مباشر في فيلم «طين جا» وبشكل ضمني في «الرحلة الكبرى» و«باب السما مفتوح» و«القلوب المحترقة».

5 - نفس المرجع، ص: 44.

البعد التشكيلي في ملصقات الأفلام السينمائية المغربية

ابراهيم الحيْسن

«الملصق لوحة..واللوحة ملصق..نحن ضدً أن يموت المطبوع بعد انتهاء المناسبة ولنا طموح في أن يعيش المطبوع إبان المناسبة نفسها وبعدها"..

عبد الرحمان المزين

تشكيلي فلسطيني.

1 - في البدء كانت الطباعة..

قبل اكتشاف الآلات الطابعة، كانت الصور والنماذج الأيقونية تتم على أسندة طبيعية كالجلد والخشب وأوراق الأشجار، وتعتمد على التصميم والرسم باليد وعلى مهارة الخطاطين..فظهرت في ما بعد الطباعة الحجرية (الليثوغرافيا)[1]، لكن في أعداد محدودة وقليلة جدا لا تكفي لسد الحاجيات..غير أنه مع بروز واستخدام ماكينات الطباعة المتطورة والغرافيك والحفر والمونوتيب والدمغ والرشماتEstampes تزايد العدد وتوسع وإن ظل بداية يعتمد فقط على اللونين المحايدين الأسود والأبيض..

وقد تطورت هذه التقنيات الاستنساخية بشكل سمح للصورة بالتكاثر والتعدد خصوصا منذ الأعوام الأخيرة للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.. مما جعل الاشتغال في هذه المرحلة يتصف بما سمي بـ«جمهرة الصورة» Massification de l'image، ومن ذلك ملصقات الأفلام. أليس الملصق صورة في المقام الأول؟..هو صورة بالطبع.. والصورة -بتعبير رولان بارث- إعادة عرض Re-présentation..بل هي معمارية سيميائية تتشكل من عدة مستويات أسفلها اللغة التقريرية وأعلاها الميتالغة، مرورا باللغة الإيحائية[2]..

استفاد الملصق (الأفيش بالفرنسية والبوستر بالإنجليزية) من التطور السريع الذي بات يميز الطباعة الحديثة خصوصا بعد ظهور آلات الأوفسيت والحواسيب والفوتوشوب وبرنامج الأدوبي الالستريتر Adobe Illustrator والاستنساخ الضوئي (الفوطوكوبي)..وأشياء أخرى عديدة..بحيث أصبح يعتمد عليه كثيرا في توسيع دائرة التواصل مع الجمهور بحسب مجالات اهتماماته الإبداعية (سينما- مسرح- فنون تشكيلية..) اعتباراً لوظائفه المتعددة ومنها خلق الإثارة البصرية اللونية والتشكيلية التي تقود المتلقي إلى موضوع الملصق دون وسيط أدبي (بمعنى من المعاني)..

ففي السينما، مثلا، أصبح من الصعب التخلي عن الملصق باعتباره أول مشهد يبصره المشاهد قبل ولوجه قاعة العرض السينمائي..فهذه المشاهدة القبلية الغنية بالأدلة البصرية الأيقونية، أو المحفزات بحسب تعبير بانوفسكي Panovsky، لها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكثر من دلالة، وذلك بالنظر لكونها تمثل دعوة غير مباشرة لتلقي الفيلم. في هذا السياق، يمكن الحديث عن الملصقات المعدة لغايات الإثارة والإغراء (الأفلام الإيروتيكية والإباحية، أفلام الحركة نموذجا)، إضافة إلى أنواع أخرى من الملصقات تؤدي الغاية نفسها خاصة الملصقات الفرجوية والدعائية، كما هو الحال بالنسبة للأفلام الكوميدية والبوليسية..

نفس الشيء يقال بالنسبة للمسرح، إذ يصعب ترويج المادة المسرحية في غياب ملصقات تلعب دور الدعاية وتعرِّف بمكان وموعد العرض..هذا دون الحديث عن المهرجانات والمؤتمرات والتجمعات الخطابية والحملات الانتخابية، فضلا عن برامج التحسيس والتوعية (بيئية، صحية، اجتماعية / إنسانية..) التي تستوجب إنجاز ملصقات كوسائط للإيصال والتبليغ والإخبار..

فعندما "يتم الانتهاء من تصوير الفيلم، وبعد التوليف، يبدأ التفكير في توزيع الفيلم ليصل إلى الجمهور..بعد الانتهاء مما هو فني يبدأ التفكير إذن في ما هو تجاري، وهذا طبعا دور الموزع. فمن المسائل التي يفكر فيها بجدية، نجد الملصق الذي يشكل الوسيلة الدعائية الأساسية للفيلم نظرا لأهميته. فهو ينجز أحيانا حتى قبل الانتهاء من عملية التوليف، حيث يتم أول اتصال للمتفرج مع الشريط عبر الملصق الذي يكون له دور كبير في الدفع لمشاهدة الشريط وتلقيه.

قديما، كان الملصق السينمائي يُرسم باليد وكان له مختصون، فالملصقات في الماضي كان يهيؤها رسامون الشيء الذي يؤكد البعد الفني لهذه الملصقات، حتى في ظل نظام النجوم الهوليودي كان الملصق يرسم باليد وكانت إحدى مميزاته إبراز وجه الممثل، وهو الأمر الذي ينطبق على ملصق شريط "كازابلانكا" لمايك كورتز الذي يحتل فيه وجه الممثلة أنغريد بيرغمان حيزا هاما. ورغم ظهور الصورة الفوتوغرافية، استمر إنجاز الملصقات باليد وهو الأمر الذي لاحظه الناقد الراحل سيرج داني الذي يرى أن حلول الصورة الفوتوغرافية بالملصقات شكل بداية أفول سيادة النجوم السينمائيين"، كما يقول الناقد السينمائي بوبكر الحيحي، مضيفا بتساؤل: "ماذا نجد في الملصق؟ إنه يخصص الحيز الأكبر للصورة التي توظف فيها التقنيات المعروفة في التصوير، ثم نجد أيضا أسماء الممثلين والمخرج واسم شركة الإنتاج وأسماء السيناريست والمونتير ومدير التصوير ومهندس الصوت وبعض المساعدين الأساسيين. إلا أن الأسماء التي يضمها الملصق تختلف أهميتها باختلاف حجم الحروف وكذا موقعها في الملصق، ذلك أن الأسماء التي توجد فوق مثلا تزيد أهمية عن تلك التي توجد في الأسفل. الملصق يعتمد إذن على جماليات فنية، وبالتالي يمكن مقاربته بواسطة سنن Codes خاصة بالصورة تهم الإنارة والألوان والتأطير والتكوين"..

الملصق الفني، الذي يمكن تصنيفه ضمن الملصقات الجماهيرية Les affiches de masse، وفقا لشكله الجمالي، يكون من ورائه فنان مختص ينهج في إنجازه مجموعة من الصيغ الإبداعية ويوظف العديد من التقنيات والضوابط التعبيرية (الرسم، التلوين، الوضع على الصفحة، تركيب الصور - الفوتومونتاج..) لكسب قابلية المتلقي، وهو ما يمكن ملامسته في الكيفية التي يظهر بها الخطاب البصري لجل الملصقات الفنية المعروفة. في هذا الإطار، يمكن القول بأن الخطاب نفسه لا يعرف ذاته باعتباره وسيطا بين فئة مقرِّرة Groupe de décision وبين المتلقي (مستهلك الصورة - الملصق)، وإنما يحاول إيهام هذا الأخير بكون المسافة التي تفصلهما غير مو[3]..

إن فعالية الملصق في حركة التعبير، مرهونة بحرية وتماسك الفنان ومقدرته على مناقشة وإدانة النظام القديم، كما أن تفجير كل ما هو عائق أمام إعادة خلق علاقات جديدة لا بد وأن ينسق مع وسائل التعبير الأخرى وما تسعى لتأسيسه من مفاهيم لأن الملصق

شأنه شأن وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى يواجه بنسبة كبيرة من المتفرجين السلبيين، وما لم تكن هذه الوسائل مبدعة بالأفكار، ومملوءة بالتحريض فإنها ستواجه خطر الانعزال والفشل. بحسب هذا الموقف يكون المبدع الحقيقي، فنانا ذا كيان ثقافي محرض ينهض من عقم المعارف القديمة وجمودها.. فنانا غير محايد أمام التخلف الثقافي والاجتماعي وأمام الأشكال المتنوعة للقمع[4].

الملصق -في ضوء الثقافة البصرية الجمالية المعاصرة- يعتبر فنا جماهيريا طلائعيا قادرا على الإفصاح عن المسكوت عنه وفضح الطابوهات التي تفرضها بعض القوى والسُلط، وإضافة إلى ذلك، فهو أداة لتغيير الصور المألوفة في الواقع والحياة، ووسيلة للمواجهة والتحدي عبر الانسجام الضمني للفكرة والمفهوم المرتبطين بالمحن والمآسي والقلق اليومي كما يجسد ذلك بجلاء الملصق الفلسطيني (الاستهدافي والتحريضي) الذي ظل منذ ظهوره مرتبطا بقضية شعب برمته[5]..

ومنذ العقد الأخير للقرن الماضي، تطوَّرت صناعة الملق السينمائي وارتفعت قيمته الفنية ما جعله محط اهتمام غير مسبوق لدى الجمَّاعين Colectionneurs وجامعي التحف والآثار الفنية، لاسيما ملصقات الأفلام القديمة والناجحة، إذ أصبحت تُباع بأثمان مرتفعة، منها على سبيل المثال: ملصق فيلم (كينغ كونغ) وهو أحد كلاسيكيات السينما خلال الثلاثينيات، ثم ملصق فيلم (عروس فرانكنشتاين) الذي اعتبره النقاد بمثابة أغلى بوستر لفيلم في تاريخ السينما بعد ملصق فيلم (ميتروبوليس) الذي تم إنتاجه عام 1927 وقد بيع بسعر قدره 600 ألف دولار.

في سياق هذه العلاقة الإبداعية، لا بد من التذكير بوجود أفلام سينمائية مغربية (على سبيل المثال) اعتمد مخرجوها في إنجاز الملصق على تقنيات تشكيلية متنوعة (رسم بالصباغة، أقلام الباستيل، تخطيط غرافيكي، تعبير بالحبر والمواد الشمعية، لَوْنَمة Aquarelle) -ربما للغاية نفسها- من ضمنها: «ملواد لهيه»1992- و"كنوز الأطلس» لمحمد العبازي، «44 أو أسطورة الليل» (1981) لمومن السميحي، «بامو» - 1984 لادريس المريني، «الورطة» (1984) لمصطفى الخياط، «عنوان مؤقت» 1984- لمصطفى الدرقاوي.. وغيرهذه النماذج كثير..[6]

2 - بين «نساء.. ونساء» و«خيول الحظ»..

في ملصق شريط «نساء..ونساء»[7] لمخرجه سعد شرايبي، نجد أربع شابات: منى فتو، ثريا العلوي، فاطمة خير وسليمة بنمومن يشغلن النصف الأسفل للملصق في صورة مقربة بشكل متلاحم (التضامن، التعاضد، وجود هموم مشتركة بينهن) ويتقاسمن ابتسامة جماعية، وهو ما يتعارض مع الفكرة المحورية / الخطاب الضمني للفيلم الذي ينطوي على رسالة اجتماعية صرفة ترسمها حالات القلق واليأس والإحساس بالضياع الناتج عن الخيانة والعنف الجسدي الذي يمارسه الرجل على المرأة، تضاف إلى ذلك التحرشات والدسائس التي تحاك ضدها في العمل إلى جانب المعاكسات والملاحقات اليومية.. فهذه المواقف يمكن ملامستها في السلوك المميز لعلاقة زكية بصديقها عمر الخائن ومحجوب الصحفي المتملق والحسود، فضلا عن علاقة ليلى وغيثة بزوجيهما المتسمة بالشجار اليومي المصحوب بعنف.

في الجزء العلوي الذي يحتل نصف الملصق بكامله، تظهر صورة مكبرة Portrait للممثلة منى فتو، وهي في لحظة تأمل عميق مما يضعنا أمام ملصق مؤنث femmenisée Affiche بامتياز. إتماما لهذه الفكرة التي تحمل ازدواجية الخطاب: فرح/ كآبة، هدوء/ انفعال، خير/ شر.. يظهر النص المكتوب، العنوان تدقيقا (نساء..ونساء Femmes..et femmes) في

صورة غرافيكية مفككة يعكسها وجود حذف بين كلمتين متشابهتين شكلا ومختلفتين مضمونا هما: نساء ونساء، الأمر الذي يمنحنا خطاباً مزدوجاً يرسم وجود نساء يتمتعن بمرتبة اجتماعية مستقرة من الناحية المادية / العمل: منى فتو/زكية الصحفية التلفزيونية وسليمة بنموسى/كلثوم المعلمة التي خلفت الممثلة السعدية أزكون، وكذلك فاطمة خير/ ليلى المطلقة الثرية وثريا العلوي/الشابة غيثة التي تعيش نوعا من الانفصام في الشخصية والحياة..إلى جانب أخريات يعشن تحت رحمة أزواجهن/حالة ثريا جبران[8]..

أضف إلى ذلك، البعد الحركي في الملصق "الذي يعطينا انطباعا بصريا بوجود حركة (نقطة الماء المتناثرة على وجه منى فتو)، ثم هناك انتقال من اللقطة نصف المقربة بالنسبة للصورة الموجودة على الأسفل إلى لقطة مكبرة بالنسبة لصورة منى فتو، مما يخلق لدينا إيهاما بحركة الكاميرا المعروفة بتقنية Dolly in"[9]..

أما ملصق فيلم «خيول الحظ» Chevaux de fortune للجيلالي فرحاتي، فإنه يمثل فضاءً معتّما Obscure: زقاق في مشهد ليلي ملتقطا من الفيلم ذاته..فضاء تظهر في عمقه صورة شبحية / سيلويت[10] للبطل الأول في القصة والذي لا يمكن للرائي أن يتعرف عليه بسهولة سوى بعد مشاهدة الشريط، إنه مخرج الفيلم الجيلالي فرحاتي الباحث عن خيول حظه..وحظ خيوله في غياب مطلق لباقي الممثلين. وفي أجزاء أخرى تتوسط جانبي الملصق، نقرأ وجود خيول جامحة تظهر في حركة جماعية شاردة..

في أسفل الملصق، وظفت صورة عَرضية متضمنة طائرة مروحية (هيلكوبتر) تطارد مجموعة من الأشخاص الهاربين في جنح الليل والباحثين عن لقمة عيش بالضفة الأخرى (الهجرة السرية، البحث عن العمل خارج الحدود، تأمين المستقبل..)..

من الوجهة التقنية والمعالجة الفنية، يصح القول كون ملصق فيلم "خيول الحظ" تميز بتوظيف احترافي لمفهومي العتمة والنور Clair-obscure من خلال الاعتماد على لونين محايدين، هما الأبيض والأسود ببعض مستوياتهما الطيفية، وإن كان يعاب عليه- شأنه في ذلك شأن العديد من ملصقات الأفلام المغربية- التوظيف شبه الكلي للغة الفرنسية (عدا العنوان واسم المخرج) على مستوى الخط والكتابة، مما يدعو إلى اعتبار هذا الملصق ملصقا مغربيا بلغة فرنسية..

3 - كيد النساء، أم «تَاحْرَامِيَّاتْ لَعْيَالَاتْ»؟..

تتوزّع أحداث شريط «كيد النسا» (90 د.)[11] -الذي تم عرضه لأول مرة بمسرح محمد الخامس يوم الثلاثاء 09 مارس 1999 بمناسبة اليوم العالمي للمرأة- بين فضاءات كثيرة وعلى الخصوص صحارى الراشيدية وأرفود، فضلاً عن طنجة والشاون، وتدور حول قصة قديمة مستوحاة من التراث الشعبي المغربي يحاول فيها الأمير (ابن السلطان رشيد الوالي) تجاوز «ذكاء» عائشة، إحدى بنات كبار التجار (سامية أقريو) التي أظهرت إصراراً كبيراً على الصمود أمام كيد الرجال كطريقة لاثبات قدرة النساء على تشتيت قوَّة الرجال والتقليص من سطوتهم. وهو ما يتضح من خلال تعنتها وعدم اعترافها، رغم حبسها في قبو (المطمورة)، بقوَّة الرجال أمام كيد النساء وحيلهن (فقد كانت تُسأل بشكل متكرِّر من طرف الأمير: أيهما أقوى، كيد الرجال أم كيد النساء؟ وفي كل مرة كانت تجيب: «كَيْدْ النّسَا أَمُولَايْ!!» كرمز للتحدي، أو كتحدٍّ في حدِّ ذاته).

وبعد سلسلة من المكائد المتبادلة بين ابن السلطان وللا عائشة ابنة التاجر وخياط القصر (حمادي عمور)، اتَّضح «ذكاء» المرأة وقدرتها على الإيقاع بالرجل وقتما تشاء، وكيفما تشاء كذلك. وهو ما يُمكن ملامسته من خلال إقدام عائشة على

حفر سرداب بين قصر الأمير ومنزل أسرتها المتقاربين كوسيلة / منفذ للتنقل بين عالم الحبس وعالم البيت، الشيء الذي مكّنها من ملاقاة الأمير خلال ثلاث رحلات للصيد والتنزُّه دون أن يفطن لأمرها وأنجبت معه على إثرها ثلاثة أبناء، هم: الصور والدور وحمامة القصور (نسبة إلى الأماكن التي زارها الأمير). وفي كل «مقابلة» كانت تطلب منه تذكاراً تزيينياً للأطفال، كالخاتم مثلاً. وبعد أن فوجئ ابن السلطان بحقيقة هذا الأمر، اعترف بأن كيد الرجال أضعف من كيد النساء، وقرَّر الزواج بها.

ارتباطاً بهذه القصة التراثية الشعبية البسيطة، وعلى المستوى التيماتي، وفي سياق وجود أفلام مغربية أخرى حديثة عالجت بكيفية مغايرة موضوع المرأة[12]، اتَّضح نزوع العديد من المخرجين المغاربة نحو معالجة قضايا نسائية مستهلكة اتخذت المرأة موضوعاً محورياً لها، بل -وهذا برأيي هو موقع سؤال جل الرجال- كثيراً ما يظهر فيها الرجل بصورة سلوكية سلبية ومبتذلة مليئة ببعض أشكال السادية والمكر والتملق ونقص في الذكاء..فلماذا كل هذا «التحامل ضدَّ الرجل؟

تقنياً، وعلى مستوى المسموعات (المؤثرات الصوتية) وتحديداً الموسيقى التصويرية، يتَّضح النجاح النسبي لفريدة بليزيد، خصوصاً في الجزء الأول من الفيلم، في توظيف ألوان غنائية مختارة من الموسيقى الأندلسية الأصيلة كمحاولة لتكسير الإيقاعات الرتيبة للحكي، وهو ما منح الفيلم -كمادة إبداعية تُستهلك عن طريق العين والأذن- القدرة على تعميق التأثير على المشاهد ودفعه إلى الانسجام مع وقائع وأحداث القصة.

في هذا الإطار التعبيري، يُمكن الحديث عن وجود موسيقى ارتباطية صاحبها الغناء (وصاحبته هي أيضاً)، وهو ما برز من خلال المقاطع الغنائية الإيقاعية المميزة لها والمستمدة من موسيقى تراثية عريقة مليئة بكلمات ذات دلالات ومعاني كثيرة تسعى المخرجة فريدة بليزيد من خلالها إلى خلق نوع من الترابط (الحميمي) بين مشاهد الحكاية ببعض معطياتها النفسية والفكرية والعاطفية، بل حتى الفرجوية بقطع النظر عن كسر استمرارية الزمان والمكان.

وفقاً لهذه الخاصية السينمائية (التوظيف الموسيقي)، يُمكن اعتبار شريط «كيد النسا» فيلماً غنائياً، وإن كان يُعاب عليه من حيث التصوير الاعتماد كثيراً على تثبيت الكاميرا، العرض البطيء..مما يضع الرائي في حالات عديدة أمام مشاهد ولقطات ساكنة مركبة بكيفية متتالية أقرب إلى أسلوب الكولاج، الشيء الذي (قد) يشكل عياءً وإرهاقاً بصرياً للمشاهد. وأعتقد بأن هذا النوع من التصوير يصلح أكثر للانتاج التلفزيوني الخفيف، وليس للانتاج السينمائي الطويل، عدا الأفلام والأشرطة الوثائقية المصحوبة بتعليق[13].

4 - استنتاجات وتركيب

بقراءة بصرية لمعظم الملصقات السينمائية التي تؤرخ للفيلموغرافيا بالمغرب منذ ظهورها إلى الآن، يمكن استنتاج المعطيات الجمالية الأولية التالية:[14]

أ- اقتصار التقنية التعبيرية المتبعة في إنجاز الملصقات على الصورة الفوتوغرافية، واعتمادها كسند أيقوني وكمفردة تعبيرية يتم توظيفها غالبا بطريقة الإلصاق/ الكولاج البسيط لغاية التشهير والإثارة البصرية. أما أساليب الرسم والتصوير الصباغي والتخطيط الحبري، فإنها لا تحضر سوى في أفلام قليلة أبرزها: الورطة L'impasse لمصطفى الخياط- 1984، عنوان مؤقت لمصطفى الدرقاوي- 1984، كنوز الأطلس لمحمد العبازي..أضف إلى ذلك فيلم المطرقة والسندان Le marteau et l'enclume لحكيم نوري- 1990 الذي يجسد مشاهد مستمدة من الفيلم بنفس الإمكانيات وبأسلوب واقعي وانطباعي..

ب- ارتكاز التصميم والتركيب داخل الصفحة La mise en page على النموذج الكلاسيكي المستهلَك المتسم بالتركيز على التوازن الوسطي، عدا نماذج قليلة حاول مصمموها تجاوز هذا التقليد الفني من خلال خلق موالفة جمالية بمواصفات ومدركات بصرية حداثية تبرز القيمة الفنية المفترضة بين النص والصورة. ويمكن الاستشهاد على هذا المستوى -مثالا لا حصرا- بملصق فيلم "أموك" Amok لسهيل بن بركة- 1982، وملصق فيلم "سارق الأحلام" لحكيم نوري- 1995..

ج- بخصوص علاقة الظل والضوء واستغلالهما في إنجاز الملصقات السينمائية المغربية، فإنها تظل ترتبط بشروط فنية متعددة، أهمها زوايا الالتقاط ومناحي التصوير وكيفياته..إضافة إلى التكبير وإبراز الأحجام والتمييز بين الأبعاد والمستويات، فضلا عن مرامٍ أخرى كالتعبير عن الحجب والكشف أو إظهار جمالية الغموض..أو الميل نحو نوع من الاقتصادية الجمالية.

د- أما الألوان والتوظيفات القزحية، فهي كثيرة ومتنوعة تأتي في طليعتها المجموعة اللونية المحايدة (الأسود والأبيض) خصوصا على مستوى إعداد الخلفية Fond، وكذلك الألوان الرئيسية: الأزرق والأحمر والأصفر. أما المجموعة اللونية الرمادية والثانوية، فإنها تأتي في مرتبة موالية. وما يمكن استنتاجه من هذا "الاستعمال اللوني"، هو عدم الارتكاز على مفاهيم تشكيلية تبرز في ضوء استعمالها القيمة الجمالية للألوان كالتناغم الطيفي والموسيقى اللونية وبلاغة المفردة اللونية..وغيرها من المفاهيم الإستتيقية التي لا تخفى على المشتغلين في حقل الصورة أو المختصين في فنون الديكور والتصميم الفني..

هـ- نخلص إلى أهم مكونات الملصق السينمائي، ويتعلق الأمر بالنص المكتوب Le texte écrit: العنوان، اسم المخرج، أسماء الممثلين، فضاء العرض وعنوانه..الذي يثير حضوره في ملصقات السينما المغربية الكثير من الجدل بسبب اعتماد العديد من المخرجين المغاربة على النص الأجنبي (سهيل بن بركة، نبيل عيوش..)، ربما لاعتبارات ترويجية أو أخرى يفرضها التمويل والترويج كشرط حتمي لا بُدَّ منه، هذا إلى جانب نماذج أخرى زاوجت بين النص العربي والنص الفرنسي..

أما من حيث الأجناس الكاليغرافية Genres calligraphiques المستعملة، فإن الكثير منها يوجد خارج التصنيفات الخطية المتعارف عليها، أو هي بدون هوية جمالية محددة، الأمر الذي يزيد من صعوبة قراءتها قراءة مرئية تقود إلى استكناه الخطاب الإبداعي للفيلم.

ندرج في ما يأتي جدولا يضم بعض ملصقات الأفلام السينمائية المغربية مع إظهار التقنيات والأساليب الجمالية والتعبيرية المستعملة في صياغتها وإنجازها:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملصق / الفيلم	المخرج / سنة الإخراج	تقنية الإنجاز	الجنس الكاليغرافي للنص المكتوب
كنوز الأطلس Les trésors de l'Atlas	محمد العبازي – 1977	صباغة مائية – لونَمة	فرنسية : Elzévir 97٪ عربية : 03٪
عرس الدم Noce de sang	سهيل بن بركة – 1977	فوتوغرافيا	عربية : 100٪ مطبعي
السراب	أحمد البوعناني- 1980	العتمة والنور Clair -Obscure	عربية : 100٪ خط الرقعة.
أمينة Amina	محمد التازي - 1980	تصوير فوتوغرافي	نسخي : 50٪ مطبعي : 50٪
ابن السبيل Le grand voyage	محمد عبد الرحمان التازي - 1981	رسم غرافيكي بصباغة مبسطة مع رسم.	أجناس خطية مطبعية متوازنة.
للا شافية Lalla Chafia	محمد التازي – 1982	تركيب بواسطة قصاصات الجرائد.	فرنسية : 70٪ عربية : 30٪ خطوط مطبعية.
Amok	سهيل بن بركة – 1982	تصوير فوتوغرافي	فرنسية 100٪ هندسي مسنن - Brisé
ملواد الهية melwad Lhih	محمد العبازي – 1982	تصوير صباغي واقعي	الفرنسية Elzévir 97٪ العربية- 03٪ ثلثي
كابوس Cauchemar	أحمد ياشفين 1984	فوتوغرافيا بالأسود والأبيض، مع قليل من اللون.	عربية : 80٪ L. Baton : 20٪
بامو Bamou	ادريس المريني -1984	صباغة انطباعية	عربية / فرنسية غير مصنف.
عنوان مؤقت Titre provisoire	مصطفى الدرقاوي 1984-	رسم بالحبر والريشة	متوازن : رقعة Lettre baton
الورطة L'impasse	مصطفى الخياط – 1984	فوتومونتاج (تركيب صور)	العربية / الكوفي : 40٪ الفرنسية : 60٪ L. Baton
حادة Hadda	محمد أبو الوقار - 1984	فوتوغرافيا بالأسود والأبيض	فرنسية : 65٪ عربية 35٪ غير منصف
44 أو أسطورة الليل les récits de la nuit	مومن السميحي- 1981	رسم بواسطة الباستيل	خطوط متوازنة كوفي هندسي مزوى مطبعي

باديس Badis	محمد عبد الرحمان التازي -1988	فوتوغرافيا	أجناس خطية متوازنة وغير مصنفة
باب السما مفتوح	فريدة بليزيد – 1988	فوتوغرافيا	عربية 100٪ خط الثلث
المطرقة والسندان Le marteau et l'enclume	حكيم النوري- 1990	تصوير ضوئي وصباغي	عربية /مطبعي: 95٪ L. Baton : 05٪
عرس الآخرين	حسن بن جلون – 1990	فوتوغرافيا	عربية: 100٪ غيرمنصف
أيام من حياة عادية Chronique d'une vie normale	سعد الشرايبي – 1990	فوتوغرافيا	مطبعي Elzévir (متوازن)
طبول من النار Tambours de feu La bataille des) trois rois)	سهيل بن بركة 1991	تركيب الصور	فرنسية: 100٪ غيرمصنف
حب في الدار البيضاء Un amour à Casablanca	عبد القادر لقطع 1991	فوتوغرافيا	فرنسية: 55٪ عربية: 45٪ خطوط غيرمصنفة.
الطفولة المغتصبة L'enfance violée	حكيم نوري – 1993	فوتوغرافيا	العربية: 15٪ الفرنسية: 85٪ خطوط غيرمصنفة
ياريت Yarit	حسن بن جلون - 1993	فوتومونتاج	أجناس متوازنة غيرمصنّفة
خيول الحظ Chevaux de fortune	جيلالي فرحاتي- 1995	فوتومونتاج مع عتمة ونور Clair / obscure	فرنسية: 90٪ عربية: 10٪ خط ديواني
خفايا Khafaya	أحمد ياشفين - 1995	فوتومونتاج	فرنسية: 98٪ عربية: 02٪ كوفي أندلسي
سارق الأحلام Voleur de rêves	حكيم نوري -1995	فوتوغرافيا	فرنسية / غيرمصنف عربية / خط مغربي

عبروا في صمت Un simple fait divers	حكيم نوري – 1996	فوتومونتاج	فرنسية : ٪95 عربية ٪05 مطبعي
ظل الفرعون L'ombre du Pharaon	سهيل بن بركة – 1996	فوتوغرافيا	فرنسية : ٪100 Lettre Egyptienne
ريزوس، دم الآخر Rhesus le sang de l'autre	محمد لطفي -1996	فوتوغرافيا	أجناس متوازنة عربي مطبعي فرنسي غير مصنف
للا حبي Lalla Houby	محمد عبد الرحمان التازي- 1996	فوتومونتاج	فرنسية : ٪60 عربية : ٪40 خط ديواني.
مكتوب Mektoub	نبيل عيوش – 1997	فوتوغرافيا	فرنسية : ٪100 هندسي مبتكر
نساء..ونساء Femmes.. et Femmes	سعد شرايبي - 1998	فوتوغرافيا	عربية : ٪40 فرنسية : ٪60 Lettre baton
أصدقاء الأمس Les amis d'hier	حسن بن جلون - 1998	فوتومونتاج	فرنسية : ٪ 97 عربية ٪ 03 غير منصف
مبروك Mabrouk	ادريس اشويكة - 1999	فوتوغرافيا	توازن الأجناس كوفي هندسي بالنسبة للجنس الكاليغرافي العربي.
كيد النساء Ruses de femmes	فريدة بليزيد- 1999	فوطومونتاج مع الرسم.	خط مغربي: 40 فرنسي غير مصنف : ٪60
مصير امرأة Destin de femme	حكيم نوري- 1999	فوتوغرافيا	فرنسية : ٪65 عربية : ٪35 خطوط غير مصنفة.
البحث عن زوج امراتي A la recherche du mari de ma femme	محمد عبد الرحمان التازي - 1993	فوتومونتاج	أجناس متوازنة كوفي هندسي مطبعي
باب البحر	داور أولاد السيد	فوتوغرافيا	اا- عربي مطبعي

جارات أبي موسى Les voisines d'Abou Moussa	**محمد عبد الرحمان التازي**	**فوتوغرافيا**	**خط مغربي، لاتيني غير مصنَف**
ذاكرة معتقلة Mémoire en detention	**جيلالي فرحاتي-** 2006	**فوتوغرافيا**	**كوفي هندس**
الدار البيضاء باي نايت Casablanca by night	**مصطفى الدرقاوي-** 2011	**فوتومانتاج**	**خط مطبعي**
خوانيطا بنت طنجة Juanita de Tanger	**فريدة بن اليزيد-** 2005	**فوتوغرافيا**	**خطوط غير مصنفة**
ماروك Marock	**ليلى المراكشي-** 2007	**فوتوغرافيا**	**خط مطبعي فرنسي.** (100٪)
الملائكة لا تحلق فوق الدار البيضاء A Casablanca les anges ne volent pas.	**محمد العسلي-** 2009	**فوتوغرافيا**	Lettre baton (100٪).
علي زاوا Ali Zawa	**نبيل عيوش-** 2008	**فوتوغرافيا- صورة تقريبية**	**خط بفرنسية منفذة باليد.**
كازا نيغرا Casanégra	**نور الدين الخماري-** 2011	**تركيب فوتوغرافي بمستويين**	**خط مطبعي فرنسي** (100٪)
ملائكة الشيطان Les Anges de Satan	**أحمد بولان-** 2011	**فوتوغرافيا على طريقة العتمة والنور** Clair / obscure	**خط مغربي** **خط عربي بالحاسوب أصله تصميم يدوي.**
لولا Lola	**نبيل عيوش-** 2006	**تركيب الصُور**	**خط فرنسي** Lettre baton 90٪
في انتظار بازوليني En attendant Pasolini	**داوود أولاد السيد-** 2007	**فوتوغرافيا بالمونوكروم**	**خط مغربي** 50٪ **فرنسي** 50٪
موت للبيع Death for sall	**فوزي بن سعيدي-** 2012	**فوتوغرافيا ملوَنة**	Letrre baton- Anglais 100٪

الهوامش

1 - الطباعة القديمة المسَمّاة ليثوغرافيا كلمة يونانية مكوّنة من: Lithos أي الحجر، وGraphein أي الكتابة. اكتشفها الكاتب البافاري ألوا سينيفلدر أواخر القرن الثامن عشر كوسيلة غير مكلفة لطباعة أعماله المسرحية.

2 - للاستزادة، يرجى الإطلاع على مؤلف رولان بارث «خرافيات» Mythologies، الذي يضم مجموعة من المقالات والأبحاث السيميائية التي نشرها بمجلة الآداب الجديدة، وذلك ما بين عامي 1954 و1956 في مجالات الموضة والسياحة والإشهار..

3 - واردة ضمن مقالنا: «عن الملصق الفلسطيني/ لغة مقاومة أخرى»- الاتحاد الاشتراكي- العدد 6704/ الثلاثاء 18 دجنبر 2001.

4 - ضياء العزاوي: لون يجمع البصر/ نصوص وحوارات في الفن التشكيلي، منشورات تاتش، المملكة المتحدة- أكتوبر 2001 (ص. 143).

5 - في نفس السياق، برز الملصق العربي (السياسي) بشكل لافت للنظر خصوصا بعد أن ارتبط بالقضية الفلسطينية منذ خمسينيات القرن الماضي، إذ تحول إلى سلاح ثقافي يستمد مادته الأولى من الواقع الفلسطيني المؤلم، ويعبر عن حالات التشرد والنكبة والحصار التي ترسم ملامح هذا الواقع..

على ضوء هذا الظهور المكثف للملصق العربي الذي يعالج بالتعبير الفني القضية الفلسطينية، أقيمت منذ انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة عام 1965، العديد من المعارض التحسيسية والتحريضية التي تبرز عدالة وشرعية النضال الفلسطيني، من هذه المعارض نذكر: معرض الملصق العالمي للتضامن مع الشعب الفلسطيني، معرض الملصق العربي والقضية الفلسطينية، معرض الملصقات الفلسطينية.

6 - مع وجود ملاحظة أساسية تكمن في كون جل ملصقات الأفلام السينمائية المغربية، خصوصا الحديث منها، قد ارتكزت تقنيات إنجازها على الصورة الفوتوغرافية والضوئية كتقنية إبداعية تم توظيفها غالبا بطريقة الإلصاق البسيط والإلصاق المركب (الفوطومونتاج)، وفي أحيان قليلة يتم مزجهما بالرسم اليدوي.

7 - أخرجه سعد الشرايبي عام 1997، ولعبت بطولته كل من منى فتو، فاطمة خير، ثريا العلوي وسليمة بنمومن.

8 - صحيفة الاتحاد الاشتراكي- 18 نونبر 1998.

9- محمد الشنكيطي: الإمكانيات الحكائية للملصق شريط «نساء.. ونساء»- صحيفة الاتحاد الاشتراكي- 08 نونبر 1989.

10 - السيلويت، أو الرسم بالظل وقص الورق من أبرز فنون الرسم التي كانت سائدة في بلاد الصين وبلاد العرب منذ قرون مضت ويرتبط فن الرسوم الظلية بخيال الظل في الشرق، وفن تصوير الظلال بأوربا (وتحديدا النمسا وألمانيا، وفي ما بعد فرنسا وسويسرا). كما أن أصل كلمة «سيلويت» يعود إلى ما اشتهر به وزير المالية الفرنسي إيتيان سيلويت من بخل في عهد لويس الخامس، حيث عرف بانتقاصه للمصروفات والرواتب إلى أدنى حد. كما كان يزين قصره بلوحات ورسومات ظلية كان ينفذها بنفسه على سبيل توفير شراء لوحات زيتية، الأمر الذي دفع الكثير من الفنانين – من باب الدعابة والسخرية- إلى إطلاق إسمه على هذا النوع من الرسم الاختزالي والإقلالي (الصور المنتقصة) الذي لا يتضمن سوى الحد الأدنى من التفاصيل والجزئيات. واردة ضمن مؤلفنا: التربية على الفن/ حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي- منشورات مجلة عالم التربية/ الدار البيضاء 2009 (ص. 83 و84).

10 - السيلويت، أو الرسم بالظل وقص الورق من أبرز فنون الرسم التي كانت سائدة في بلاد الصين وبلاد العرب منذ قرون مضت ويرتبط فن الرسوم الظلية بخيال الظل في الشرق، وفن تصوير الظلال بأوربا (وتحديدا النمسا وألمانيا، وفي ما بعد فرنسا وسويسرا). كما أن أصل كلمة «سيلويت» يعود إلى ما اشتهر به وزير المالية الفرنسي إيتيان سيلويت من بخل في عهد لويس الخامس، حيث عرف بانتقاصه للمصروفات والرواتب إلى أدنى حد. كما كان يزين قصره بلوحات ورسومات ظلية كان ينفذها بنفسه على سبيل توفير شراء لوحات زيتية، الأمر الذي دفع الكثير من الفنانين – من باب الدعابة والسخرية- إلى إطلاق إسمه على هذا النوع من الرسم الاختزالي والإقلالي (الصور المنتقصة) الذي لا يتضمن سوى الحد الأدنى من التفاصيل والجزئيات. واردة ضمن مؤلفنا: التربية على الفن/ حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي- منشورات مجلة عالم التربية/ الدار البيضاء 2009 (ص. 83 و84).

11 - «كيد النساء» (90 د.)، إنتاج: تانجيطانيا فيلم، سيناريو وإخراج وحوار: فريدة بليزيد. تصوير: سرج بلتسي، مونتاج: كاهنة عطية، موسيقى: محمد الشراف. تشخيص: رشيد الوالي، سامية أقريو، حمادي عمور، أمينة رشيد، وآخرون.

12 - نذكر مثالاً لا حصراً الأفلام التالية: أمينة لمحمد التازي- 1980، أيام شهرزاد الجميلة لمصطفى الدرقاوي- 1982، نساء..ونساء لسعد الشرايبي- 1997، مصير امرأة لحكيم نوري- 1999، الراقد لياسمين قصاري- 2004، تيليلا لمحمد مرنيش- 2007، على الحافة لليلى كيلاني- 2012.. إلخ.

13 - واردة ضمن مقالنا: «تاحراميات» النساء في «كيد النساء»- صحيفة الاتحاد الاشتراكي، عدد 23 ماي 1999.

14 - مقتطف من العرض الذي ألقيناه في موضوع «البعد التشكيلي في ملصقات الأفلام السينمائية المغربية»، وذلك بمناسبة تنظيم ملتقى حول الفن السينمائي- العيون (الصحراء): من 16 إلى 23 أبريل 1999.

السينما كصورة للفكر أو أنطولوجيا الصورة السينمائية

عز الدين الخطابى

تم التعامل مع الصورة في الفكر الغربي، انطلاقا من التقابل الحاصل بين الحضور والتمثل، الحقيقة والوهم، الصحيح والخطأ، الحقيقة والوهم، الأصل والنسخة، المعقول والمحسوس، الوجود واللاوجود؛ وهنا يطرح الإشكال الأنطولوجي لهذه الصورة – وتحديدا للصورة السينمائية – بالصيغة المأزقية Aporétique التالية: - إما أن تجربتنا المصورة Expérience Imagée تجعلنا منغمسين في عالم السيمولاكر (المظهر الخادع) وتبعدنا بالتالي عن الوجود الواقعي، وهنا سنكون سجناء داخل «كهف السينما» مثل سجناء الكهف الأفلاطوني.

-وإما أن الصور هي آثار لوجود معين ولذلك فإنها تتصف بنفس واقعية «الاشياء»، كما أنها تكتسي نفس حقيقة الكلمات والمفاهيم، وبهذا يصبح وجود السينما (الصورة السينمائية) تجسيدا لحقيقة الوجود.

أمام هذه الإشكال المأزقي سيبرز موقفان:

- يحيلنا الأول، على أفلاطون وعلى كل الفلسفات الماهوية التي تميز بين رؤية العين الحسية (رؤية طاولة أو شخص مثلا) ورؤية العين العقلية أو النظر العقلي (رؤية طاولية الطاولة Tableité de la Table أو إنسانية الإنسان). وبهذا المقتضى، تعتبر الصورة مجرد نسخة مبتذلة للوجود. وبالرجوع إلى أفلاطون، فإن الأشياء المحسوسة، هي نفسها نسخ مشوهة ووهمية وزائلة للواقع المعقول؛ أما «صور» الرسامين، فهي نسخ النسخ أي أن مظهرها الخداع مضاعف.

وبالنسبة لأفلاطوني معاصر، سيكون عالم السينما Cinémonde، هو عالم الخداع بامتياز؛ وهو أخطر من الكهف الأفلاطوني، لأنه يستهوينا للبقاء بداخله، بدل الهروب منه لرؤية الأشياء نفسها والارتقاء بفهمه، بعد ذلك، إلى عالم الأفكار (المثل).

إن هذا الموقف، بإلحاحه على المظهر الخادع للصور (سواء تعلق الأمر بالرسم أو الفوتوغرافيا أو السينما)، سيؤكد على عجزها عن إبراز ماهية الأشياء أو الإنسان أو الخير أو العدل إلخ... ولذلك علينا أن نختار بين أمرين: فإما أن ننخرط في عالم الأفكار والمفاهيم، وإما أن ننخرط في عالم السينما (الوهم).

-وأما الموقف الثاني، فينطلق من مناهضة للأفلاطونية (وهو تقليد يمتد من أرسطو إلى نيتشه، مع اختلاف في صيغة النقد وأهدافه) وذلك عبر نقده لتعالي الأفكار، باسم المحايثة وعبر مقاربة «أرضية» للتمثل والحقيقة والوهم الخ...

ويحضرنا هنا مفهوم المحاكاة Mimésis لدى

أرسطو الذي يقترن بالخيال، أكثر مما يقترن بالوهم والخطأ. وبهذا المعنى، فإن محاكاة الأفعال الإنسانية التي عرضتها التراجيديا الإغريقية، هي أكثر تعبيرا عن الحقيقة من مجرد سرد الوقائع، لأن ما هو تاريخي هنا، محكي من طرف الشاعر. صحيح أن ابتكار الأحداث من طرفه ناتج عن الخيال وبذلك فهو يرتبط بالأسطورة أو الميتوس، لكن هذه الأسطورة تتخذ طابعا عقلانيا ومنظما أكثر مما هو عليه الأمر في الواقع. ففي الحكاية المتخيلة، تقود الأحداث حتما إلى نهاية (حتى ولو كانت مأساوية كما هو الحال في التراجيديا) وهو ما لا يحصل دائما في الواقع.

وبذلك، نستطيع القول، إن فن كاتب التراجيديا، ليس نسخة مشوهة عن الواقع، بل هو تركيب منظم للأفعال الصادرة عن هذا الأخير. وطبعا، فإن هذا التركيب يعتبر تأويلا للواقع وليس مجرد انعكاس أو إعادة إنتاج له. إنه ابتكار «لنموذج مخالف»، يستدعي فهما مغايرا للمعطيات الواقعية.

وهنا تكمن أهمية الصورة كقراءة تأويلية للواقع، فالتأويل هنا، هو بمثابة كشف لهذا الأخير، حسب تعبير أندري بازان الذي تحدث عن أنطولوجيا الصورة، أثناء معالجته لموضوع «السينما كفن للواقع».

- أنطولوجيا الصورة حسب أندري بازان:

حاول بازان في مؤلفه المذكور، وضع ما سماه بـ«الأسس الأنطولوجية لفن السينما»، لعرض مشروع في اللغة السينمائية. فالسينما بالنسبة إليه، هي عبارة عن لغة، لأن الإمكانيات الجمالية للتصوير السينمائي، تسعى إلى كشف الواقع عبر «الوسيط» الآلي الذي يسمح لهذا الفن البصري، بتحقيق مطمحه الواقعي والتعبير عن الدلالة المحسوسة للعالم.

لكن هذه الواقعية تتجاوز ما هو مرئي مع ذلك؛ فالصورة تنفتح على الكائن وعلى حضوره الواقعي ولهذا فهي تتميز بخاصية أنطو – تكوينية، أي أن نشأتها وتطورها مقترنان بصيرورة هذا الحضور.

لذلك، فإن ما هو أنطولوجي، لا يمكن أن يحدد إلا باعتباره حضورا واقعيا. ويقدم بازان مثالا على ذلك بالقول: «مثلما نعتقد أثناء القداس المسيحي بأننا نرى الخبز والخمرة، في حين أن الأمر يتعلق بجسد ودم المسيح، كذلك نعتقد بأننا نرى الصور وما تمثله، في حين أن الواقع هو الحاضر»(1).

والسؤال المطروح هو: بأي معنى يمكن لاستتيقا (لجمالية) الحضور هاته، أن تصنف ضمن سلم الانطولوجيا؟

إن ما دعاه بازان بأنطو تكوينية الصورة السينمائية، معناه أن هذه الصورة لا «تسجل» فقط الموضوع المعطى، بل أيضا صيرورته المحسوسة في الزمن، وبذلك لن تكون مجرد إعادة إنتاج للواقع، بل هي تصور للعالم، أي تأويل لعلاقة الإنسان بهذا العالم.

فالصورة المفهومة بهذا الشكل، هي التي تسمح بالتواصل مع الواقع في ديمومته وكليته وتنويعاته. ويتعين في هذا الإطار، خلق التوازن بين الإعادة الصادقة للواقع في الفيلم المتقن مهنيا، وبين الوساطة والرؤية الجمالية التي يقدم بها هذا الواقع. ففي الواقعية المنجزة عن طريق الدقة التقنية التي تنقل لنا الحياة كما هي معاشة بصدق واستتيقا الصورة التي تضفي شاعرية على هذه الحياة، يمكن أن يتحقق هذا التوازن.

وهو ما جسدته أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية (روسليني، فتوريو دي سيكا مثلا) «بحيث كانت تهدف إلى تقليص دور التوليف بشكل كبير جدا وفتح المجال امام استمرارية سريان الواقع على الشاشة»(2). وسيضيف بازان في ختام نصه حول تطور اللغة السينمائية ما يلي: «كانت السينما في المرحلة الصامتة توحي بما كان المخرج يريد قوله، حيث كان المونتاج يقوم بعملية الوصف. أما اليوم، فيمكن

القول، إن المخرج يكتب مباشرة بلغة سينمائية. ولأن الصورة ترتكز على واقعية كبيرة من خلال بنيتها التشكيلية وتنظيمها في الزمن، فإنها تتوفر أيضا على وسائل أكبر للتأثير في الواقع وتحويله من الداخل. إن السينمائي لم يعد فقط منافسا للرسام وللمسرحي، بل أصبح ندا للروائي»(3).

يتضح من ذلك، أن القدرة الفنية للصورة السينمائية في رصدها للواقع، تقتضي العودة إلى شاعرية الرسم الصامتة، لأن نظرية السينما كفن سمعي بصري تشبه نظرية الرسم كشعر صامت (حيث تحدد القدرة الفنية للرسم من خلال نموذج الشعر)؛ فالأمر يتعلق بشاعرية صامتة، وهذا هو المقصود بشاعرية الفيلم Poétique Du Film.

وتسمح هذه الإحالة على النموذج الشعري والأدبي للسينما – كما يقول المخرج الفرنسي إريك رومر Erik Rohmer بأن تقول شيئا على المستوى الأنطولوجي، لا تقوله الفنون الأخرى، ولذلك فهي تسمح بمعرفة العالم بشكل مختلف»(4).

إن هذه الفكرة تؤكد مسألة أخرى، وهي الترابط القوي الحاصل بين السينما والآداب والفنون الأخرى. فقد بدأت السينما وكأنها مسرح مصور، وانفتحت بعد ذلك على الأعمال الأدبية (الروائية تحديدا) وعلى الفنون التشكيلية والموسيقى، قبل أن تستثمر منتجات التكنولوجيا الحديثة، وعلى رأسها التكنولوجيا الرقمية.

الهوامش

1)A.Bazin، Qu’est-ceQueleCinéma ?Paris، ed. du Cerf، 1985، pp. 15/16.

2)Ibid، P. 146

3) Ibid، P. 148

4)E. Rohmer، le Goût de la Beauté، Paris، Flammarion، 1989، pp.21/22.

فوزي بنسعيدي وجمالية الموارية

فريد الزاهي

رؤية الهوامش:

في المهرجان الرابع بطنجة سنة 1995، بدا للعيان وللمهتمين منهم بالأخص بمصير السينما المغربية، أن ثمة تحولات خفية تجتاحها من مواطن لم تكن لحد ذاك الوقت قد تأكدت. فقد ظهرت مجموعة من الأسماء الشابة، من خلال أشرطة قصيرة ذات جودة عالية، منهم من أتى المهرجان من دول غربية، ومنهم من جاءه من المغرب. ولم يكن الشاب المسرحي والممثل آنذاك فوزي بنسعيدي قد أنجز بعدُ شريطه الأول، الذي ينم عن حساسية بصرية أقرب إلى الفوتوغرافيا منه إلى السينما، ووالذي يذكرنا إلى حد بعيد بالأشرطة القصيرة لداود اولاد السيد. ففي هذه الحركية العامة التي أنجبت مخرجين من قبيل نورالدين الخماري ونبيل عيوش وغيرهما تندرج التجربة الوليدة لهذا المسرحي والممثل والمنتج الذي سعى منذ البداية إلى التميز السينمائي موضوعا وتشكيلا بصريا.

.1

شريط «الشاطئ» (1998) إطلالة على عوالم الهامش والطفولة بحيث إن اختيار الأبيض والأسود وعالم الطفولة الهامشي والمقبرة والموت ينم عن نظرة تروم سبر عوالم خفية مليئة بالمأساوية إلى الحد الأقصى.. أما «شريط الحيط.. الحيط»، وقبله شريط "مسار"، فإنهما دخول في قساوة الحكي. فإذا كان الشريط الأخير يمشهد علاقة مأساوية بالأب على حد الجنون، ويسعى إلى بناء حكاية حدثية فإن شريط «الحيط... الحيط» يمكن اعتباره مختبرا سينمائيا سعى فيه المخرج إلى بناء الحكاية وفقا لتقنية الكاميرا الثابتة والفضاء الأوحد. فالحائط أشبه بصفحة بيضاء أو بالأحرى شاشة بيضاء تنعكس عليها حركات شخصيات تتوالى عليها لبرهة، من اليمين أو اليسار، ومن فوق أو تحت، لتكشف لنا بشكل شذْري عن مقاطع من حيوات مشبعة بالعنف والألم والبؤس. وسواء تعلق الأمر بالشاب الذي يرى حبيبته تستقل السيارة مع آخر، أو بالشاب الذي يتسلق الحائط للالتحاق بالمرأة المتزوجة فيفاجئه الزوج ليرتمي وسط الشاشة شبع عار إلا من قطع ثياب نسائية، أو الشاب الذي يُعلَّق داميا في الحائط فيجرده السكير الذي يستنجد به من حذائه، أو بالأطفال يتلاعبون بأحدهم، أو بالسارقين يجردون منزلا من محتوياته، فإن الحائط شاشة تنطبع عليها طوال النهار كل هوامش الحياة. وكأن الحائط يعطي بظهره للمدينة ليحجب عنها ما يقع وراءه. إنه حائط فاصل، يحمي المدينة من قفاها، وفي الآن نفسه يحجب عنها ما يقع وراءها. من ثم فإن الإيقاع الذي يسعى لشريط إلى خلقه ينبني على التوالي. والمنطق أو بالأحرى المفاصل التي تخلق بين هذه

«الأحداث» تتسم بالفراغات، بحيث لا يني المشاهد يتساءل محللا العلامات والدلائل، جاهدا في خلق الترابطات.

ربما لهذا السبب كان الحائط بذاته فضاء سينمائيا وحدثيا رابطا. ذلك أن كل ما يقع فيه يتسم بمجموعة من الخصائص هي السرعة والخفاء أو التواري والحرية المطلقة. أما الخاصية الجامعة فتتمثل في العنف، حتى حين يتعلق الأمر بإعادة صباغة الجدار بالأبيض (وهو الأمر الذي يحوله إلى فضاء للوح palimpseste، الذي يتقبل الآثار ويمحوها بعد ذلك ليتقبل أخرى). فما تسعى عملية المحو إلى خلقه هو محو ذاكرة الحائط المليئة بالآثار: أثر المرأة في البداية التي تثبت فيه رقية أو تميمة سحرية، وأثر ضربات الصبيان، وأثر دم الرجل الذي يخضع للعنف، وغيرها من الآثار التي لا تحتفظ بها ذاكرة الحائط وإنما يحتفظ بها الحائط في ذاكرة المشاهد، كالصراخ والخطاب اللفظي وأنات الألم وأغنية غيفارا التي يرددها الصبي لتكون ختام الشريط.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبذلك يكون بنسعيدي قد خلق أسلوبه السينمائي منذ البداية، بما هو أسلوب مبني على النظرة المواربة oblique، وعلى التناسل الحكائي، وعلى تقنية الكاميرا الثابتة أو اللقطة المشهدية.

.2

حين كنت عضوا بلجنة دعم الإنتاج السينمائي واطلعت حينها على سيناريو ألف شهر لم أتوان لحظة في الإعجاب بالخيال السينمائي البصري وبالشحنة التي بثها بنسعيدي في ذاك المشروع، بالرغم من أني أبديت تحفظا بسيطا يتعلق بانشطار السيناريو إلى حكايتين: حكاية الكرسي وحكاية القائد الجديد. هذا الانشطار سوف ينجح الفيلم المنجز في تجاوزه من خلال تأزيم الوضعية أكثر في مستوى البناء الحدثي والدرامي، ومن خلال شخصية «الكرسي» التي تفجر عوالم القرية وتساهم في صياغة المسحة القيامية apocalyptique للشريط.

"إنه القحط، القحط من جديد..." هذا الاستهلال الذي تقدمه لنا إحدى الروايات الرائعة والمهمشة للروائي الراحل عبد الرحمن منيف، والتي صدرت في الفترة نفسها التي يحكيها الفيلم، ربما تكون مدخلا وعنوانا لهذا العمل السينمائي. أولا من حيث إنه شريط يحكي عن فترة جفاف طبيعي وسياسي كانت فيه حرارة الشمس الطبيعية والسياسية تحرق بذور (القمح والتمرد معا) في مهدها وتقطع دابرها.

يعتمد فيلم «الف شهر» على تناسل الحكايات. فإذا كان عالم الطفل والجد والأم يشكل الخيط المحوري الرابط بين مختلف هذه الحكايات، فإن حكايات أخرى متناسلة ومترابطة تتشكل لتحيط عالم الطفل بما يمكّن المشاهد من الوقوف على البنية الاجتماعية التي تجذره في لحظته الاجتماعية والتاريخية. من ثم يمكن القول بأن الجزء الأول من الفيلم يتركز حول حكاية المهدي والجد والأم والأب الغائب والمعاناة النفسية وشظف العيش الذي يعيشونه بمرارة صامتة. فيما يقوم الجزء الثاني، الذي يبدأ بتنصيب القائد الجديد، على إضفاء طابع ساخر ومأساوي كلية على الحياة العامة للقرية، التي تتمثل في زواج القائد بفتاة يحبها المعلم وتحب هي الشاب المكلف بمحطة البث التلفزي. وبين الحكايتين الرئيسيتين وبالتوازي التام معهما تقف حكاية الجندي المتقاعد مع الجفاف والضياع.

من ناحية أخرى، ومن خلال العنوان، يتبدى أن الشريط يقيم توازيا أقرب إلى السخرية بين المتخيل الديني والواقع الاجتماعي، بحيث حين يبدأ الشريط بالناس يتطلعون ترقبا لرؤية هلال رمضان، يتم الانتقال مباشرة إلى صورة الهلال في سجادة الجدّ بَا أحمد، ليتم في الحال إدخال نغمة مرحة تتمثل في الدجاجة التي انتصبت حاجزا بينه وبين القبلة والحركات التي يقوم بها الجدّ ليزيح الدجاجة من موقعها والضحكات المكبوتة للأم إثر ذلك. من ناحية أخرى، إذا كانت الآية القرآنية، والمعتقد الشعبي المرتبط بها ينصان على اصطفاء ليلة القدر

وأفضليتها على ألف شهر سواء من حيث قيمة الصلاة فيها أو من حيث انفتاح السماء لتقبل متمنيات الناس فإن الأمرين يمتزجان في المتخيل الشعبي، مما يجعل تلك الليلة تأخذ طابعا أسطوريا محضا. والحال أن زمن الشريط الذي يمتد لمدة شهر يشهد تأزما حقيقيا في الوضع الاجتماعي لعائلة المهدي بحيث ما إن «يخرج» الشهر كما يقول التعبير المغربي، حتى يخرِج معه العائلة اضطرارا من القرية. كما أن بيع الكرسي (عصب الشريط والحكاية) يتم في هذه الفترة ويتم تغليفه كذبا بالسرقة.

من ثم يمكن القول إن ثمة تعارضا دلاليا يجعل العنوان يحمل نكهة ساخرة لا يمكن أن يغفل عنها المشاهد المتفحص. بل إن هذه النكهة تتبدى أيضا في لحظة الصلاة بالجامع حين يظل المهدي ساجدا معلقا نظره في الثريا الهائلة التي تبهره وتكاد تقع عليه، فيفر هاربا من المسجد مثيرا بعض البلبلة لدى الجد الخاشع في صلاة ليلة القدر. ذلك أن علاقة الصبي بالنور والمصابيح والضوء والهلال والنجوم كلها تشير إلى علاقة عمودية فطرية تشي، من الناحية الرمزية الفيلمية، بالإحالة على ما ينقص الأب في زنزانته، وما ينقص العائلة في بيتها، وما ينقص القرية برمتها في حياتها اليومية.

الوجه والقناع:

يبني الشريط الحكاية على الكذب باعتباره خطابا مراوغا غير مطابق لواقع الحال. فالكذب بهذا المعنى ابتكار لحكاية جديدة يتم من خلالها تأجيل المواجهة وخلق فعل مواز يأتي كعوض لغياب الفعل أو للفعل المحظور. يأخذ الكذب في الشريط صيغتين: صيغة تربوية وصيغة اجتماعية. إنه بناء لمتخيل مزدوج يجعل من الحكاية منشطرة إلى "واقع" حاف وإلى متخيل مبتكر ومتناسل:

الصيغة التربوية وتتمثل بالأساس في تجنيب المهدي تحمل الغياب الغريب وغير المفهوم للأب، وهو الأمر الذي يجعله يحلم بفرنسا سواء من خلال المقارنة بين القرية وموطن الأب الافتراضي، أو من خلال تحويل فرنسا إلى حلم يقظة يمكن أن يظهر فيه هذا المعطى الأسطوري في غلاف حلوى ملون موضوع على عين الشمس. ففي مغرب الثمانينيات، كانت الهجرة إلى فرنسا ضربا من الرُقي الاجتماعي، فيما كان الاعتقال والسجن في المتخيل الشعبي ضربا من الانهيار الاجتماعي خاصة إذا تعلق الأمر بشخص يكون ذا وظيفة في دواليب الدولة أو طالبا مشرفا على الحصول على منصب بها. بهذا المعنى يكون الكذب أيضا خلقا لوهم ولأحلام يقظة يتشبث بها الصبي إلى درجة رفض الحقيقة حين يصرح له بها.

بيد أن هذه الصيغة ليست في جوهرها، كما يبدو ذلك جليا، سوى نتيجة للصيغة الاجتماعية المتمثلة في إخفاء الحقيقة عن الآخرين. إذ يبدو أن لا أحد في القرية إلا أقل الناس يعلم بمصير الأب، بل إن الشخص الوحيد الذي يسلط بعض الأضواء على مصيره هو حديث الفتاة، ابنة القائد، التي يبدو أنها منخرطة في التحرر والتمرد الطلابي الذي كان يميز تلك المرحلة. وبالرغم من توضيحاتها وخطابها الذي يكشف عن الوجه الآخر البشع لتلك المرحلة، بل بالرغم من إفصاحها للصبي بحقيقة اعتقال أبيه فإن هذا الأخير يرفض هذا الواقع ويعتبره افتراء لأن ثقته في خطاب عائلته أقوى، ولأن الكذب أهون عليه من الحقيقة، بل لأن الغياب المنتج للوهم أفضل لديه من الغياب القسري.

يخلق الكذب وضعية مفارقة ذات طابع مأساوي. فهو خطاب نابع من ذات واعية بضرورة تعويض معطى معين (هو هنا اعتقال الأب) بمعطى آخر خيالي هو هجرة الأب لفرنسا. وهو من جهة خطاب هش لأنه يتعرض للتهديم والتكسير كلما وقع فعل معين أو حضرت شخصية معينة تحمل في ظاهرها أو باطنها ما يمكن أن يؤدي إلى انكشاف الحقيقة. وهو

الأمر الذي بدا واضحا حين جاء مقدّم الحي لمجالسة الأب والمهدي في المقهى، وبدأ يطرح من الأسئلة ما كان الجواب عليها قمينا بالإفضاء إلى انقشاع الوضعية في عيني المهدي.

يكمن الطابع المأساوي للكذب إذن في مقصدية الذات أو الشخصية نفسها في مراقبة أقوالها أو أفعالها قصد حماية الصبي المهدي من إدراك وضعيته، وبالتالي من انكشاف الحقيقة. ومن جهة ثانية في الوضع الاجتماعي الذي يسير حثيثا باتجاه تعرية الواقع.

يبدأ موقع الكذب الدلالي في الشريط حين يفقد المهدي حقيبته المدرسية بسبب الشجار مع صاحب محطة البنزين في بداية الفيلم، فيختلق كذبة مفادها أنه واجه كلبا شرسا فقد معه الحقيبة. وما يلبث الكذب أن ينكشف حين يدق صاحب المحطة الباب في الليل ليعيد للجد حقيبة المهدي. وبما أن الكذب يغلف علاقة الجد بالمهدي فإنه يكتفي بالسخرية منه متسائلا كيف تحول الكلب إلى رجل ويتفادى عقابه على فعلته.

بيد أن السلسلة الدلالية للكذب، من حيث إنها تمنح الفيلم معناه العام، لا تلبث أن تقع في مآزق. يتمثل أولهما في بيع الجدّ لدولاب الملابس من شدة الحاجة والعوز. وبما أن كل فعل يولد السؤال فإن جواب الجد كان بأن البيع ناجم عن الرغبة في استبدال أثاث البيت. كما أن الأم بدورها، إضافة إلى التواطؤ مع الجد في لعبة الكذب هذه، تمارس كذبا من نوع آخر. فسمير، صديق الزوج المعتقل، وزميله في العمل، يزور العائلة مرة بحضور الجد. وفي مرة ثانية بينما يكون الأب في زيارة للمدينة، وبفعل لعبة تصوير خاصة سنحللها في ما بعد، تكشف الكاميرا عن الرغبة الدفينة التي تتولد بين الشخصيتين، والتي على إثر تعليقها المفاجئ، سوف تكذب الأم أمينة فيما أن الجد رأى سميرا وهو يمتطي سيارة الأجرة في يوم ماطر. فينشأ إثر ذلك برود بين الجد وزوجة الابن، مما يجعل ابا أحمد يصرح للأم بأنها حرة في اختيار الوفاء لابنه المعتقل أو التحرر من ذلك وفقدان ابنها. الكذب على الجد هنا يغدو العلامة التي تشير إلى حقيقة الرغبة حتى وإن لم يتم ممارستها وتم تعليقها.

لكن حين يغدو الشيء الرمزي (الكرسي) موضعا للبيع فإن الأمور ستجعل من خطاب الكذب خطابا إشكاليا. فطالما تعلق الأمر بالكذب في حدود الفضاء المنزلي وبصدد أموره الشخصية والحميمة، فإن الأمر قد ينجح. أما حين يتعلق الأمر بكيان رمزي، سواء في الشريط برمته أم في القرية بأتمها فإن الأمر يختلف.

يضطر الأب إلى بيع الكرسي، ذلك الذي يعتبر موطن اعتلاء رمز آخر هو رمز العلم والمعرفة بالقرية، كي يقتني بثمنه ملابس جديدة للولد بمناسبة العيد. وبما أن الكرسي يحمل علامة مميزة، هي المسمار الذي نسي الجد انتزاعه منه (والذي كان عبارة عن مقْلب من قبل التلاميذ وتعبيرا منهم عن نوع من الموقف من هذا الشيء الذي يأخذ أكثر من معناه ليتحول إلى كيان مقدس يضاهي به المعلم مضاهاة كبرى العرش في طابعه المقدس والدنيوي) فإن بيع الكرسي يعتبر سلوكا حديًا تطاول فيه الأب على شيء لا يمتلكه وعلى رمز يخص القرية بأكملها (كرسي المعلم الذي يعتبر موطن اعتلائه عرش المعرفة).

من هنا بالضبط تبدأ المفارقة التي تحدثنا عنها في أخذ طابع مأساوي حاد. فالكذب تعدى حدود الشخصي إلى الجماعي، وتعدى حدود الواقعي إلى الرمزي. أو لنقل إن الرمزية التي كان من المفترض أن تسبغ على غياب الأب، كما عبرت عن ذلك الفتاة بطابع البطولة اللصيق بالمعتقلين السياسيين، تتحول إلى جرْم سيكون في أصل ما سيقع يوم عرس القائد من تعرُّف المعلم على كرسيه، وفوضى عارمة ثم الاهتداء إلى بائع الكرسي (الجد) الذي يضطر إلى هجر القرية هجرا نهائيا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

دورة الغياب:

من ثم يمكن القول إن الشبكة الدلالية للشريط تنبني على معطيين، أحدهما متخيل وهو الكذب، وأحدهما "واقعي" هو الغياب. والحال أن المعطى الأخير هو الذي يولّد بشكل حتمي الخيار بين خطابين: خطاب الصمت المطبق أو المطلق، وهو خطاب غير مبرر في شموليته لأنه يولد الأسئلة الحرجة، وخطاب التعويض الذي يمزج في جوهره بين الصمت والموارية أو تأجيل البوح بالحقيقة.

لهذا يكون الغياب، أو بالأصح التغييب، هو منبع جمالية الموارية التي ينهجها الشريط والتي تجعل من اعتقال الأب منبعا للوضعية المأساوية التي لا تني العائلة الصغيرة تعيشها. فالابن يعيش مفارقة الأب الغائب الذي لا يحضر، وأمينة تعيش مأساة الوحدة التي تكاد تدفعها إلى فعل المحظور فتظل معلقة بين جسدها الجاف النابض بالرغبة والمتعة المؤجلة، والجد يعيش مأساة المسؤولية على عائلة يفترض في الابن أن يكون القائم بها عوضه، بحيث يضطر إلى القيام بأعمال شاقة، هي نفسها تضن عليه بفعل إدخال الآليات الحديثة.

ينبني الفيلم على دوْرة محكمة للغياب: غياب الأب بفعل مشاركته في الحركات الاحتجاجية التي وسمت المرحلة، وهو غياب قسري ذو دلالة سياسية؛ ثم أخيرا اضطرار العائلة برمتها إلى هجر القرية، أي إلى الغياب عنها قسرا بفعل التردي الاجتماعي الذي عاشته وضلوع الجد في المس ب«عرش» المعلم. وكأن الشريط يقول لنا بأن لا فرق يذكر بين النضال السياسي العالم الذي يسعى بشكل منظم ونسقي إلى رفض الوضع والاحتجاج عليه، فتكون التهمة المس بأمن «كراسي» الدولة، وبين «الجرم» العادي الذي يكون أيضا من جهته مسا بسلامة وأمن «كرسي» القرية. فالغياب هو هو ما دام نتيجةً يمس بالنظام العام ويخل به بشكل من الأشكال. هذه المطابقة بين البدء والمنتهى وبين الفردي والجماعي هو ما يسعى الشريط إلى توكيده، ومعه توكيد تلك العلاقة الجوهرية بين السياسي والاجتماعي. من ثم يكون الغياب هنا منظورا إليه من زاويتين: زاوية عمودية هي التي تحدثنا عنها، وزاوية أفقية هي التي يشكلها مسار العائلة مكونة من المهدي والأب والأم. الزاوية العمودية حاجبة والأفقية كاشفة. الأولى تغيب فيها الحكاية والشخصية، لأننا لا نعرف عن الأب لا اسمه ولا صورته، بل إن أمينة في المشهد الوحيد الذي كان من الممكن أن نطلع فيه على الأب الغائب، تمنع من زيارته وحين تحتج على ذلك تتم جرجرتها، ليمارس عليها العسف الجسدي.

الرغبة المحجوزة والرغبة المحظورة:

تبعا للغياب كما ارتسمت ملامحه الدائرية، والذي يشكل مثار الحكاية السينمائية ومآلها، تخترق الرغبة المحجوزة الشريط برمّته. فالمعلم يعشق السعدية، الفتاة القروية الجميلة التي تصدّ ذلك العشق بالرغم من القصائد (المبالغ فيها بطريقة ساخرة) التي يرسلها مع المهدي والتي يقرأها عليها مباشرة، والتي يذهب به الأمر إلى قراءتها في التلفزيون في أحد برامج عبد العظيم الشناوي. والفتاة بدورها في علاقة حب خفية مع الشاب المكلف بمحطة البثّ التلفزيوني؛ بحيث إن هذا الأخير يوقف البث عن القرية بكاملها إرضاء لمحبوبته، وحتى تتمكن لوحدها من التمتع من طرفه بنهاية المسلسل. بيد أن القائد الجديد، زير النساء لم يلبث أن حجز لنفسه هذه الفتاة ليخلق في القرية خللا سوف ينتهي بالدمار، ذلك أن الشاب مستخدم محطة البث، وبعد أن ثمل بما فيه الكفاية، لن يلبث أن يشعل النار في خيمة العرس تعبيرا عن رفضه لهذا الزواج المحبوك، وعن سخطه من سلطة الدخيل.

من جهة أخرى يتبدى عنف الرغبة بشكل مغاير في حال أمينة الأم. فبعد ما لحق جسد أمينة من كدمات في السجن على يد الحراس، احتجاجا

منها على منع زيارة زوجها، تبدو في صمت وهي تضمد جراحها، بشكل ملتبس وشبقي أمام المرآة، بحيث إن ألم الضربات وألم الجسد الموازي في انحباس الرغبة يمتزجان بشكل واضح. في هذا المشهد نقف على التحولات التي تعيشها المرأة في علاقتها بجسدها، وعلى القهر المزدوج التي تعيشه في علاقتها بذاتها وبصبواتها.

أما في المشهد الذي أشرنا إليه في ما قبل، والمتصل بالخلوة التي تجمع أمينة بسمير صديق الأب المعتقل، فإن الأمر يغدو أكيدا. وهنا بالضبط تشتغل حركة الكاميرا بشكل تمنح فيه للرغبة الوليدة كامل إشراقها. وحين تخرج الأم من قاعة "الخلوة" وتقف أمام المرآة نفسها لتضع بعض اللمسات على هندامها، فإن ذلك يكون إشارة ثانية على تأجج الرغبة وانسياق الجسد وراء شهواته. أما حين يخرج سمير من البيت جاريا وتكتشف المرأة ذلك، فإن الاحباط يتعمق ويأخذ بعدا مأساويا.

هذا البعد هو نفسه الذي تأخذه علاقات الحب والرغبة في الفيلم بكامله. فعلاقة المعلم بالسعدية تنحو منحى ساخرا من وجهة كونها في علاقة غرامية مع كائن آخر ومن وجهة البروتوكولات المفخمة التي يمارسها المعلم هنداما وخطابا. يأخذ الطابع الساخر بعده في مظهر المعلم من جهة وفي إعلان حبه بطريقة شعرية أقرب إلى الضحك والإضحاك سواء في الرسالة التي تحدثنا عنها قبلا أو في شاشة التلفزيون. والمعلوم أن كل سخرية تعبير عن مفارقة وأن كل مفارقة تحمل قدرا معينا من المأساوية حتى حين تكون مضحكة، ذلك أنها تعبر عن عدم قدرة الذات على التآلف مع الموضوع بحيث تعيش مسافة مع رغباتها.

يأخذ هذا الطابع المأساوي شكلا حادا وفاعلا في علاقة موظف محطة البث بفتاة أحلامه. فإذا كان «التسامي» الشعري سمة المعلم، فإن الفروسية والفتوة هي التي تطغى على الثاني الذي يحول كامل حنقه وخيبته إلى تدمير للآخر المغتصب لموضوع عشقه. من ثم يمكن القول بأن إضرام النار يغدو المقابل الرمزي الذي يتم من خلاله إخماد نار الحب والعشق. وكأن الجمرة المشتعلة بداخله أصبحت مبعثا لاحتراق كل ما يحيط به.

الصورة وظلال المعنى:

ليس من شك في أن التصوير الذي اعتمده فوزي بنسعيدي قد ساهم بشكل وافر في بلورة تلك الرؤية المواربة التي تحدثنا عنها. فمنذ البداية يختار الشريط مجموعة من التقنيات التصويرية التي تجعل الفضاء البصري للقطة فضاء للتطلع والترقب والخفاء والتجلي. وكأن الكاميرا بذلك تساهم في إضفاء طابع الفراغ الذي تعيشه هذه العائلة من خلال غياب الأب. كما أن استعمال المخرج الملح للكاميرا الثابتة التي تفضي أحيانا كثيرة إلى اللقطة المشهدية plan-séquence يفصح عن توظيف واضح لهذه التقنية التي استغلها بشكل كبير في شريطه القصير "الحيط... الحيط". من ثم يمكن التركيز من جانبنا على التقنيات التالية التي منحت لجمالية المواربة معادلها البصري:

تصوير المطبخ والبيت من خلال نصف فارغ يحتله الحائط الذي يقف بين عين الكاميرا والشخصية، بحيث إن تصوير عائلة الطفل يتم عبر تقسيم اللقطة إلى جزئين: واحد تعبيري هو الحائط، والآخر تقريري هو مجال حركة الشخصية. وتتبدى التعبيرية الفائقة لهذه التقنية في مشهدين: مشهد اللقاء الخلوة بين الزوجة وسمير حيث تتحرك الكاميرا لكي لا تظهر إلا المرأة، ثم تتحرك لكي لا يظهر إلا سمير مستغلة هذا التناوب التركيبي لابراز الرغبة المستحيلة التي نمت بين الشخصيتين والتي تؤسس للحظة هروب سمير من رغبته الكاسحة واستكشاف المرأة لأنوثتها الضائعة. ثم في المشهد الموالي لوفاة مليكة بنت القائد، التي لا نعلم بهلاكها إلا من خلال حركة الكاميرا بين الساريتين. ويمكن اعتبار هذه الحركة تنويعا على هذه التقنية وخلقا

لحدة المفاجأة، إذ يكتشف المشاهد في الوسط إطار الباب مفتوحا على جثمان الفتاة مسجى على مغسلة الموتى.

تقنية الامتلاء والفراغ، وهي تقنية متواترة في الشريط بحيث يظل الكاميرا ثابتة فيما تتحرك الشخصيات دخولا وخروجا إلى المجال. بل إن هذه العملية نفسها تتم وفق إيقاع يجعل المجال فضاء للحركة والتنقل، بحيث ما إن تدخل شخصية حتى تخرج أخرى. وبذلك يخلق بنسعيدي نوعا من الانسياب في الشريط بحيث لا يكون تحرك الشخصية وإنما حركة الكاميرا هي الأساس. بل إن الشخصيات لا تدخل وتخرج فقط من يمين ويسار اللقطة ولكن أيضا تخترقها من تحت وهو ما يخلق آثارا جمالية وحدثية تربط المشاهد باللقطة وتستدعيه إلى الترقب.

كما أن استعمال المخرج للقطات الغاطسة و contre plongée تمكنه من إضفاء طابع رمزي على الشخصية والحدث معا ومنحه طابعا متعاليا. وغالبا ما يتم توظيف ذلك بالأخص بخصوص علاقة الطفل بالمدينة والآخر وجلوسه لتأمل أضوائها، تعبيرا عن علاقة يشكل فيها الأب الغائب أفق الحكاية الفيلمية والغياب أفق الفيلم برمته.

هذه التقنيات تخلق العديد من الآثار الجمالية والدلالية في الفيلم. فهي تمكن من جهة من منح معنى للفضاء وتحويل المكان إلى بؤرة لدلالات رمزية وإيحائية مضافة إلى تقريريته، ومن جهة ثانية خلق نبرة أو مسحة فنية خاصة تساهم فيها الألوان المعبرة عن القحط والرتابة والعنف والألم، ويتم فيها اللعب بشكل كبيرعلى تواتر العتمة والنور بشكل قريب من التشكيل الفني. من ثم يمكن القول أخيرا إن هذا التضافر بين التشكيل السينمائي والتشكيل الحكائي هو ما يمنح هذا العمل مزاياه وتميزه ويشغل طاقتنا التأويلية ويقدم لنا حكاية لها طعم الطفولة ومذاق الألم وبهاء الأسطورة.

الصعود إلى الجنة أم الانحدار إلى الجحيم؟

قراءة في فيلم "خيل الله" لنبيل عيوش

رشيد برهون

اختار نبيل عيوش لفيلمه عنوان خيل الله، ليخلق منذ العتبة الأولى مسافة مع الرواية التي اقتبس منها عمله: نجوم سيدي مومن لماحي بنبين. ليس ثمة ما يدعو إلى الاستغراب، فالاقتباس تأويل وإبداع، وهو قراءة ممكنة لعمل ما. الاقتباس ترجمة، والترجمة إبداع وإعادة خلق. هذا ما جعل مثلا رواية مدام بوفاري لفلوبير تقتبس إلى السينما سبع مرات، لنصبح أمام سبعة نصوص قائمة بذاتها. لهذا نجد أن بعض الباحثين الغربيين في الترجميات استحدثوا مصطلحا للتعبير عن التباس الحدود بين الاقتباس والترجمة والإبداع وهو مصطلح الترجمة المقتبسة Tradaptation، أو ما ظللنا نعبر عنه بمصطلح التصرف الذي تمتلئ به كتبنا المدرسة في المطالعة، وأيضا صحفنا، وهو مصطلح يحيل على فعل الحرية والخلق، وإن كان أحيانا مطية لتقويل المبدع ما لم يقله. وفي كل الحالات، تطالعنا الطبيعة الهجينة حتما لأي عملية حوار وتفاعل بين الأجناس الإبداعية. يعني ذلك أن أي قراءة للفيلم يحركها هاجس البحث عن التطابق، وتقتنص الانزياحات لترى فيها مجموعة من الهنات والأخطاء، تظل غير مدركة للرهانات الجمالية والفكرية المصاحبة لكل عملية اقتباس. الاقتباس ترجمة، أي تأويل ممكن ضمن مجموعة من التأويلات الاخرى، يشكل نصا قائما بذاته، بعيدا عن مفهوم التملك الأحادي للنصوص والكتابات. لنستعر هنا من جورج مونان عنوان كتابه «الحسان الخائنات» لنتحدث عن الخيانة بوصفها أسمى أشكال الأمانة إن كانت من توقيع مبدع تلتبس في نصه الحدود بين الاقتباس وإعادة الخلق والروح. ألهذا السبب رفض ماحي بنبين أن يكتب سيناريو فيلم نبيل عيوش، رغم أنه مقتبس عن روايته؟ ألم يقل هذا الكاتب للمخرج نبيل عيوش «إن ابني يسمى نجوم سيدي مومن، وما ستبدعه يداك سيصبح ملكا لك؟». يعبر هذا الموقف عن إدراك عميق لرهانات الاقتباس، ولبعد الحرية الملازم لفعل الإبداع.

مهما يكن، فخيل الله ونجوم سيدي مومن كلاهما يوحيان بصورة السماء، أي الهناك. فمطمح تلك الخيل أن تعدو وتبتلع المسافات العلوية صعودا إلى السماء، مسبح النجوم المتلألئة بإغراء، المفضية إلى الجنة المشرعة الأبواب في انتظار مرتاديها من شباب استسلم للتدجين وسحرته الخطابات التي تمنحه صك الارتماء في أحضان النعيم من باب النار. ففي معجم التغرير والتلاعب بالعقول، يصبح القتل والانتحار مترادفين ووجهين لعملة واحدة.

أخذ عنوان فيلم نبيل عيوش من حديث نبوي رواه الإمام ابن جرير الطبري: «كان أناس أتوا رسول الله صلى الله عليه وسلم فقالوا «نبايعك على الإسلام» فبايعوه وهم كذبة وليس الإسلام يريدون، ثم قالوا «ضاق بنا الحال في المدينة»، فقال النبي صلى الله عليه وسلم «هذه الإبل تغدو عليكم وتروح فاشربوا من أبوالها وألبانها»، فبينما هم كذلك إذ جاءهم الصريخ فصرخ إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال «قتلوا الراعي واستاقوا النعم» فأمر النبي صلى الله عليه وسلم فنودي في الناس أن «يا خيل الله اركبي»، فركبوا لا ينتظر فارس فارسا، وركب رسول الله صلى الله عليه وسلم على أثرهم فلم يزالوا يطلبونهم حتى أدخلوهم مأمنهم فرجع صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم وقد أسروا منهم فأتوا بهم النبي صلى الله عليه وسلم..»

يسعى نبيل عيوش باختياره هذا العنوان إلى خلق نوع من الالتباس، ففي الثقافة العربية، غالبا ما تحمل لفظة الخيل دلالات إيجابية، من قبيل الحرية والقوة والشجاعة وحب المغامرة، وغيرها، ليصبح الفارس بذلك رمزا لتلك القيم التقريظية، لا يهاب الموت وخوض المعارك، ومن باب أولى خدمة لقضية يراها عادلة. ولكن أي معركة تلك التي خاضها شبان سيدي مومن؟ وما هو الثمن الذي تعين عليهم أن يدفعوه؟

في البدء كان الجحيم. جحيم حياة يومية ميسمها العنف. تتداخل صورتا الجنة والنار، وتتقاطعان في أكثر من موضع ومكان. يعني الجحيم هنا المعاناة والبؤس والظلم بمختلف صوره. لا يسمي الفيلم الجحيم ولكنه يوحي به، كي تتراءى صورة الجنة الموعودة، فضاء الخلاص الأكيد.

ترتسم من بعيد متوزعة بين اللقطات والمشاهد حكاية حب جارف تشي به النظرات. حب صامت، مؤجل، ذاك الذي حمله ياسين في أعماقه سرا دفينا لازمه منذ الصغر، لا يتقاسمه سوى مع أحد رفاقه ومع المشاهد الذي لن تغيب عنه دلالة تلك النظرات المسترقة وحوارات كان موضوعها غزلان. حب مستحيل يكشف عن نوع من «الأثرة» في شخصية ياسين، عندما يبارك زواج غزلان «بأخ» آخر يملك شقة! ولكن يظل الحب حاضرا في حالة إرجاء، لأن اللقاء بغزلان سيتحقق في الجنة. وهناك سيصبح بإمكانه أن يقطف، مثل تفاحات ناضجة مغرية آلاف الحوريات، وآلافا من غزلان. عليه فقط أن يحرك الشجرة لتتساقط النساء بوجه غزلان وجمالها. لا يتحقق ذلك إلى عبر النار في صورة مفارقة مفادها أن المحب كي يمتح من مياه الجنة ويقطف ثمارها عليه أن يمر عبر النار المحرقة. احترق بالنار، مادة الجحيم، كي تنال الجنة، ومادتها الماء الزلال، الأنهار والأنهار...

ليس الجحيم بعيدا، هو حياة أولئك الشباب اليومية، يغدو معها من السهل التلويح أمام عيونهم المسكونة بمشاهد العنف الفظيعة وضروب الظلم الصارخ بصورة الجنة الموجودة هناك، في العالم الآخر. لاسيما وأن المتاجرين بالأحلام العريضة ماهرون متمرسون بالخطابات المعسولة، لا يشق لهم غبار في التجييش والتلاعب بالعقول واختيار الضحايا، ليبتدئ بذلك مسار متواصل من التأهيل، وعمليات الإعداد الدقيق المحسوب لفظا وفعلا. تتخلل ذلك محطات «للتكوين» مدروسة بعناية، والهدف صنع الانتحاري (الاستشهادي بلغتهم) المفترض، فليس من السهل إقناع شخص ما بالإقدام على الخطوة الحاسمة ليضع حدا لحياته، ويقبل التحول إلى قنبلة بشرية، دون أن يرف له جفن، يداعب حلم اللقاء هناك بالسعادة المأمولة تلك التي أخلفت وعدها هنا. وليس اعتباطا أن انفتح الفيلم واختتم بالخطاب نفسه: «في الجنة، توجد مئات من غزلان»، «سنلتقي في الجنة، إن شاء الله». يتعلق الأمر بعملية تدجين مخطط له، لا يتنافى ومنطق الابتزاز المترائي بين الكلمات واللقطات. نتكفل بإخفاء الجثة، ولكن شرط أن تلتحق بنا لنعبد طريقك نحو الجنة المشرعة الأبواب.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا يواصل فيلم «خيل الله» تتبع مسار تأهيل حميد الحالم بغزلان، في عالم تتعمد الكاميرا أن تتوقف عنده مليا، لتصعد في لقطات متفرقة إلى السماء في لقطة ذهاب نحو الأعلى بينما الإيحاء يتجه نحو الأسفل، أعماق ياسين ودواخل نفسه وهو يعيش العنف اليومي، ولغة السباب والشتم والظلم بمختلف أنواعه. ليس ظلما قادما فقط من خارج الحي بل من داخله، يمارسه فتوات الحي وهو يشيدون تراتبية تخدم مصالحهم.

وليس اعتباطا أن تتسم العلاقة بين الأخوين ياسين وحميد بالالتباس، فهي علاقة دينامية تتبادل فيها الشخصيتان الأدوار. ففي أعماق الصغير ياسين تتخفى رغبة دفينة في احتلال الصف الأول وزحزحة الأخ الأكبر من مكانه. هل استشعر أبوزبير، قائد جماعة الملتحين بسيدي مومن هذا الصراع الخفي بين الأخوين فاستثمره لينجح خطته؟ قد يكون الجواب بالإيجاب، خاصة وأن ياسين هو الذي ستسند إليه قيادة العملية «الاستشهادية».

لا يعمد الفيلم إلى الإدانة، ويكتفي بمشاهده ولغته البصرية، وصور ترسم عالما مليئا بمختلف الأحداث الكبرى والصغرى، تتحرك فيه الشخصيات سادرة في حياتها اليومية على إيقاع البؤس المخيم على حي سيدي مومن. تترك الكاميرا للمشاهد أن يحكم على ما يراه، ويتساءل كيف يمكن لشخص أن يقبل اغتيال نفسه والآخرين. تخلق حركات الكاميرا في هذا الصدد بلاغتها الخاصة المنفتحة على التأويل. فاللقطات من أعلى، اللقطات الجوية تتوالى في عملية مسح من عل للحي بأكمله، منتقلة فوق سطوح البراريك، موحية بصورة موجة هادرة تتهاوى من السماء،أهي موجة المد المتطرف، كما لو أن روحا شريرة قادمة من الأعالي، تقترب من الحي لتستحوذ على النفوس؟ نحن أمام تناص مع أفلام الرعب حيث تتحرك الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل دلالة على نزول الروح الشريرة في فضاء الفعل. وليس اعتباطا أيضا أن يكن المشهد الأول والأخيرهو للأطفال يلعبون. من كان طفلا بريئا تنتظره الحياة، يتحولن أو بالأحرى يحول إلى قنبلة. أما في اللقطة الأخيرةن فالأطفال هناك للإيحاء بدورة حياة، أو احتراق وموت قد تتكرر.

وتتكفل اللقطات المقربة باستجلاء المشاعر، والتقاط مشهد العيون بنظراتها الموحية. وهنا يبرز وجه أبو زبير وهو يوزع الوعود بالجنة. وتعوض الكاميرا بحركاتها غياب أحكام القيمة اللفظية، حيث مشاهد العنف والبؤس تصور مرتبطة بحركات الشخصيات وأفعالها وضروب تفاعلاتها دون زيادة وتمحل، ودون حكم قيمة توزع العالم نصفين، الشر والخير. وفي خلال ذلك كله، تبرز بعض التصرفات البسيطة الموحية بسخاء روحي نفسي يعطي بعدا إنسانيا للشخصيات، لنتذكر الهدية التي قدمت للأم، وأيضا شعور الصداقة والحب... قيم تدفعنا إلى التساؤل جميعا عن مسؤوليتنا أمام شباب معرض لكل ضروب التجييش والتدجين. لنستحضر هنا مشهد الأطفال في نهاية الفيلم وهم يمرحون. أي مصير ينتظرهم؟

سينما حكيم بلعباس أو تمجيد الألم

عبد الله صرداوي

من المؤكد أن الصورة الفنية (السينمائية) الصادقة هي دائماً مبنية على الارتباط القوي بين الفكرة والشكل، وأن أي اختلال بينهما سوف يحول دون إبداع هذه الصورة وسيخرج العمل من مداره الفني نحو تعبيرات مشوشة، هذا النمط من التشويش بات -للأسف- هو الغالب على مشهدنا السينمائي المغربي، أبطاله مخرجون معيوبين غير المؤهلين مهنياً والذين حرصوا طوال مسيرتهم على الدوران حول السينما، الغالبية منهم تنقصهم المقدرة على الانسحاب من مجال السينما والانتقال إلى مهمة أخرى... والباقي يتناثر هنا وهناك بين معتد بنفسه يعتمد على حدسه الفني وأخر شديد الوعي بما يقع حوله، ومخرج تحركه أهداف إديولوجية وأخر مهتم بالنجاح التجاري... ومنهم من يحيص ويبيص ويخبط هنا وهناك.

ولأن الصحراء ليست قاحلة كما تبدو فقط تنبث أحيانا، هذا هو حال السينما المغربية التي تخرج علينا أحيانا - وإن قل - بمخرجين لهم شخصية تؤثر تأثيراً كبيراً في عملية صنع الفيلم، خاصة في مستوى الإخراج الجيد. وأنا أعني بالشخصية ذلك المزيج الغامض من الأخلاقيات والسلوك الذي يجعل مخرجاً مختلفاً عن الأخر، لأن السينما الجيدة لا تصنعها شخصية زائفة على كل حال. من هذا المعطى سنلج عالم مخرج أصيل ومتزن يعي ما يفعل إنه المخرج حكيم بلعباس الذي اكتشفته متأخراً من خلال فيلمه "أشلاء" فكان أن وقفت على فنان إنسان عرف كيف يسيطر بواسطة الفن على الواقع من خلال التجربة الذاتية، فكان فيلم "أشلاء" بحق تأشيرة التحول الذي شهدته التجربة السينمائية لحكيم بلعباس، فرهان الفيلم الفني هنا يخاطب كل فرد على أمل أن يخلق انطباعاً قوياً ومحسوساً، أن يسبب صدمة عاطفية، أن يكون مقبولاً في معالجته، أن يستهوي الناس ليس عن طريق البرهان العقلاني المقلق الذي لا جدال فيه وإنما من خلال الطاقة الروحية التي بها يشحن الفنان عمله، ذلك ما لمسناه في فيلم "أشلاء" الذي يعتبر تجربة فريدة جعلت المخرج يتماهى مع الكاميرا كي تعكس لنا واقعاً خصوصياً آنياً مرتبطاً بحنين مفتقد.

ويبدو أن المخرج لا يكون فنانا إلا في اللحظة التي يبدأ نظامه المميز الخاص بالصور في التشكل، ويكون الجمهور مدعواً ليحكم عليه وليشاركه في أحلامه ووقائعه الأكثر خصوصية وسرية، فمن خلال مشاهد واقعية تتباين طبيعة وزمناً، يدخلنا المخرج في دائرة مشحونة عاطفيا وشعوريا تتحرك داخلها أشلاء أدمية تنظر إلينا من خلال ثقوب حدادية سوداء وفق المخرج في بعثرتها وفق طابع ريتمي أخاذ ونزوع نقي نقاء قلوبهم وسريرتهم. وهو ما أعطى لأشلاء بلعباس قوة متأصلة صافية تبتعد عن الميل الرمزي للصور، قوة لها القدرة على التعبير عن وقائع فعلية، فريدة، محددة ... وقائع عائلية

وقريبة من محيط عائلته حيث تربى وترعرع، فكان الجمهور أمام تجربة ذاتية لمخرج تعامل مع محيط خاص وكان التقاطه دقيقاً لتفاصيل متشظية وقاسية انتزعت سكونا رهيباً داخل قاعة العرض.

عام بعد ذلك سيطل علينا المخرج حكيم بلعباس بفيلم أخر "شي غادي وشي جاي" ... الجميل في هذا الفيلم أن التفسير الذي قدمه المخرج للقصة يختلف عما ألفناه حيث ينقلنا إلى مناحي شعورية منفلتة وعنيفة تلفها كثافة جمالية في الإحساس والمعالجة وتعكس اهتمامات المخرج وحدسه ونظام معتقداته. وهذا الاختلاف في التفسير ينجم عن رؤية في الإخراج باعتباره تعبيراً متفرداً من جانب المبدع السينمائي.

تدور وقائع الفيلم "شي غادي شي جاي" وسط فضاء بسيط تتقاسمه مكونات طبيعية وإنسانية هادئة ومربكة، ويفرض الفيلم نفسه بقوة بنيته الإيقاعية المدهشة، كما أن المونتاج وانفعالات اللقطة والتزامن يتنامى ببراعة ودقة وانضباط. وهكذا يسجل المخرج سنفونية حزينة بأصوات مبحوحة تتجه إلى رسم أفق بدون أمل، ويعلن من خلال أبطاله عن خسارة أناس (واقعيين) محرومين مهمشين ومكلومين، يتشارك في هذا الإعلان مع الغائب الحاضر محمود درويش إذ يقول " أنا منحاز تماما إلى الخاسرين، المحرومين من حق تسجيل خسارتهم، وفي الإعلان عن هذه الخسارة". خسارة عائلة لمعيلها وحاميها (الأب) الذي اختار ركوب البحر نحو عالم أخر ليترك الزوجة تعيش مصيرها لوحدها وسط الضياع والاستغلال وقهر الزمن وضعف الحال، وعبر أحلامها الضاغطة يحضر الزوج ويحضر الحنين للحظات مفتقدة، ... ولأن رهان الحلم غير ثابت فإن الواقع ينغرس كئيباً ومؤلماً في محيط عائلة تنتظر المجهول بألم ولا تعرف كيف تسجل هذا الفقد والخسارة.

ويظهر أن كل التجارب الفنية الكبيرة باختلاف أجناسها هي عن الإخفاق الإنساني /التعاسة/ الفقر/الحرمان/الألم/التشاؤم ... والسينما ليست استثناء فكل الأفلام الكبيرة هي عن الاخفاق والمرارة والهزيمة والموت، وقلما يوجد فيلم كبيرعن الانتصار والفرح ... والجدير بالذكر أن توجه المخرج الفني ومشروعه السينمائي يعلن صراحة عن انتصاره للمكلومين والمقهورين إذ لا ينفك ينزل بنا إلى أماكن تحتية حيث يزدهر القهر والألم الذي تحتضر في عباءته شريحة التعساء والمهمشين، وتحسه قريباً منهم من خلال تفكيكه لواقعهم الصعب والمؤلم بمختلف جوانبه، يساعده في ذلك امتلاكه لسلطة حكائية داخلية تتركز داخل الصورة وتعبر في شكل مشاعر يشحن بها الجمهور، وكذلك حس انتمائه وأصالته، وليتأكد معها تلك الرؤية الذاتية للمخرج حكيم بلعباس وإدراكه الخاص المتصل بالنظرة إلى العالم وما يحيط به من تمثلات وصور.

يستمر المخرج حكيم بلعباس طلائعياً وثابتاً في توجهه حيث يقودنا إلى أجواء خرافية من خلال شخصيات واقعية بهذا القدر أو ذاك وعبر بداية مربكة تسمح لنا بولوج فيلمه الأخير "محاولة فاشلة لتعريف الحب" وهي محاولة تخرق العادة والمألوف وتكسر القيود والأجناس لتختار مساراً حراً في التوسل بمادة خيالية أسطورية، وتكييفها داخل كادرات محددة بانفعالات الصورة المعبرة والحية، مازجا بين الخيالي والواقعي اعتماداً على أسطورة جبلية مأثورة متداولة برسوخ في المتخيل الجماعي الشعبي، الأمر يتعلق ببحيرات "أسلي وتيسلت" التي تكونت نتيجة لدموع حبيبين تعذر عليهما اللقاء والزواج وفرق بينهما المجتمع فكانت الدموع سبيلهما للتعبيرعن حالتهما الوجدانية المكلومة.

يقحمنا المخرج في أجواء الفيلم بكاميرا ذاتية عادية موجهة لأناس من المنطقة يسألهم عن حقيقة البحيرات، ويكاد الكل يجمع على حقيقة واحدة – الأسطورة- في تكوين البحيرات (دموع الحبيبين). مباشرة بعد هذه البداية التسجيلية – الريبورتاج- يضعنا المخرج داخل أجواء اختيار ممثلين لتجسيد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدوار الفيلم متوسلاً بكاميرا عادية بجودة ضعيفة، وفي الإطار حمزة وزينب اللذان استقر عليهما اختيار المخرج بعد محادثة قصيرة كان موضوعها الحب وماهية العشق لتنتهي بقرار المخرج أن يذهب حمزة وزينب إلى مكان البحيرات للاستئناس بالمكان وبالناس قبل بدء التصوير. من هنا يبدو صعبا التفريق بين التسجيلي والوثائقي والروائي. وقد ظل المخرج وفيا للعناويين الفرعية المضمنة كتبويب أو عتبة مساعدة على تمييز فصول الفيلم، إذ يقسم فيلمه إلى فصول معنونة بعبارات تجريدية دقيقة ومنتقاة بعناية وإن بالغ أحيانا في ذلك....

الألم كان حاضراً عند حمزة وزينب، إذ وجدا نفسيهما أمام وقفة مع الذات والذكريات وماضي الحب، هدوء وصمت ووجوه نحت فيها الزمن نحته القاسي، ظلال وعتمة ومطر وماء، أشياء أينعت فيهما لواعج الشوق وفجرت في داخلهما الألم والحسرة (مكالمات زينب الهاتفية/اعترافات حمزة) ... يدخل على الخط شاب من المنطقة يعيش هو الأخر ألم الحب لتلتف حوله وبقوة خيوط الحكي الدرامي للفيلم، إذ رفع ريتم الفيلم ومرر من خلاله المخرج تفاصيل تجربة حب موازية مرت وتمر في هذه الأجواء الخرافية، وبين غداة ورواح وصعود وهبوط يتألم بطلنا الشاب من الحب، حب من نوع أخر يعيشه هذا البدوي، حب بسيط حين يتحدث عنه العاشق الشاب وملغز وأنت ترى سكونه المؤلم، يختلط ألم زينب وحمزة والشاب ليكون حلقة وجودية تتعالق فيها حكايات الحب وتتمازج فيها دموع العاشقين بماء المطر. الدموع والمطر مكونات حاضرة بقوة في تركيب الفيلم، فقد برع المخرج من خلال إيقاع المونتاج المحكم أن يتصيد علائق مشتركة وغاية في الرمزية (دموع العين/دموع السماء)، وانتصر لتقنية المونتاج وأكد أنه مخرج يمتلك قواعد الجملة السينمائية من خلال التقطيع المباشر والسلس المبني على الهوامش المعتمة التي ينهي بها فصول حكايته، وكذا إيقاعه المنضبط وفق تصور ورؤية خاصة بالمخرج.

ما يميز المخرج حكيم بلعباس هو أصالته وأخلاقه (ولد الناس)... فتميزه على مستوى السلوك والقيم يساوي تميزه على مستوى الإبداع السينمائي، وتبقى سينما هذا المخرج تنحو نحو تجربة جديدة استطاعت أن تفرض نفسها وسط المحبين للسينما التي تعبق فنا وجمالية، سينما تحتفي بالهامشي والمتشظي وتتبنى الحكايات المكلومة، فكان الألم حاضرا في جل أفلام حكيم بلعباس كتيمة عرف كيف يمجدها ويقدسها.

ويبدو أن إصراري الدائم على أصالة حكيم بلعباس التي تميزه كصانع أفلام حقيقي عن المخرج الزائف تنبع من حساسية شديدة تجاه الكاميرا وأوقات التصوير ... تفاصيل دقيقة تشعرك بصدق الصورة وأصالة المخرج. فالمشاهد يحس بالمطر وكأنه شيئ ما أكثر من سقوط رخات ماء على الأرض وبنظرة الناس أكثر من لغة للعيون ... هذه الانزياحات في التعبير محكومة برؤية ذاتية عميقة التفكير وحجة حية على شجاعة ورقي فكر صانع أفلام ينقل هموم الإنسان بكثافة شعرية طافحة.

إن السينما عند حكيم بلعباس هي الفن الذي يعمل مع الواقع ... بعيداً عن إغواءات الصورة التي تملك سلطة هائلة قادرة أن تخلق الوهم وتعكسه كقوة خلاقة ويمكن في الغالب أن تقود المخرج إلى اتجاهات خاطئة، هذه المسؤولية تحملها المخرج حكيم بلعباس كتجربة تصل للجمهور على نحو تصويري وفوري، بدقة فتوغرافية بحيث تصبح انفعالاته مماثلة لانفعالات شاهد عيان بل تحس أحيانا أنك تمتلك تجربة أناس آخرين أقل تماثلا مع تجاربك الخاصة وهذا سر قوة سينما حكيم بلعباس الحقيقية المبنية خارج أسوار النوع الفني المحتجز ضمن مقاييس ومعايير محددة.

"محاولة فاشلة لتعريف الحب"

حكيم بلعباس يخرج فيلما واحدا في عدة أفلام!

خالد الخضري

ورد بكاتلوغ المهرجان الوطني 14 للفيلم المنظم بمدينة طنجة في مستهل سنة 2013، كملخص لفيلم حكيم بلعباس الجديد "محاولة فاشلة لتعريف الحب" ما يلي: "زينب وحمزة ممثلان يسافران إلى أعالي جبال الأطلس لتحضير دوريهما في تصوير فيلم يروي حكاية (إيسلي وتيسليت) العاشقان اللذان منعا من الزواج واللذان تروي الأسطورة أن دموعهما خلقت البحيرتين اللتين تحملان اسميهما.

إن أي مهتم بتاريخ السينما المغربية لابد أن يستهويه منطلق هذا الفيلم وذلك قبل موضوعه أو مضمونه لسبب بسيط وهو أننا كلنا كمغاربة يهمنا أن ترتكز سينمانا أو تنطلق من التراث الشعبي سواء كان تاريخا موثقا: (بامو) لادريس المريني و(معركة الملوك الثلاثة) لسهيل بن بركة.. أو تراثا أسطوريا محكيا (قنديشة) لجيروم كوهن.. أو على الأقل مغنى عبر بعض المتون الشعبية من ضمنها العيطة الحصباوية (خربوشة) لحميد الزوغي... وبغض النظر عن المستويات الفنية والتقنية لهذه الأفلام وما حبلت به من حمولة فكرية قد نتفق أو نختلف معها، إلا أنها في مجملها قدمت حصة لا يستهان بها من المعلومات المفيدة حول محور الحدث أو المرحلة أو الشخصية المؤفلمة...

هذا بعكس فيلم "محاولة فاشلة لتعريف الحب" الذي ارتفق أسطورة إيسلي وتيسليت ليعبر إلى الشاشة ساردا ومصورا مجموعة أحداث لا أدعي أنها لا تمت إلى الأسطورة بصلة ولكنها فقط تحلق ومن بعيد ي مجرتها مكررة حكيها على ألسنة مجموعة من الشخصيات سواء من الممثلين المحترفين وهما اثنان: زينب الناجم وحمزة عبد الرزاق، أو من السكان الأصليين لمنطقة إملشيل في الأطلس الكبير، وبالتالي فالإشكالية التي طوقت هذا الفيلم خلقها المخرج نفسه، إذ هو على الشاشة كما أثناء مناقشة الفيلم يقر بأنه لم يرد تصوير حكاية هذين العاشقين الضحيتين، ولا تغيا إنجاز فيلم روائي ولا حتى تسجيلي عنهما، هو فقط أعجب بهذه الحكاية وحمل ممثليه وكاميراته ومجمل أدوات التصوير والتسجيل وراح يصور ويحاور ليشركنا معه فيما هفت إليه نفسه، وبالتالي حين نعاين الفيلم، فقد لا نجد أثرا لذلك الحب الطوفاني الذي أغرق منطقة بكاملها بفيض من الدموع إلى أن غدت بحيرة، كما لا نجد له تأثيرا في علاقة بعض شخصيات الفيلم وإن كان لكل واحد منهم قصة حب متشظية، زينب مع ذلك (الحبيب) الذي لم يعد يجب على مكالماتها الهاتفية فغدت تنعته ب"الحمار" وذلك الراعي الشاب الذي يحب عائشة ولا يستطيع الزواج منها بسبب فقره، بدون أن ننكر أن الفيلم حبل بلقطات تضج حبا وتماسكا إنسانيا سواء بين الإنسان والإنسان: علاقة زينب بتلك العجوز الجميلة التي توفيت مؤخرا عن سن ينهاز المائة وخمس سنوات حسب تصريح حكيم بلعباس، وكيف كانت هذه الأخيرة تشفط المساحين من وجه زينب بالماء الصافي والطبيعي الجاري ببحيرة إيسلي أو تيسليت، وكيف كانت تحضن كل واحدة منهما الأخرى بحب وحنان عارمين، أو بين الإنسان والطبيعة والتي رغم أنها تبدو أحيانا

قاحلة وقاسية، فإنها تمنح لمريديها سواء من سكانها الأصليين أو لزائريها قبسا ممتعا من الحب، والذي يطال أيضا عين المتفرج المتذوق.. ويعود الفضل في هذا إلى عدسة حكيم بلعباس كمتخصص في الأفلام الوثائقية منذ فيلم (عش في القيظ) إلى الآن.

إلا أن ما أخافه عليه سقوطه في النمطية فكأنه ولحد الآن، يخرج فيلما واحدا في عدة أفلام، حيث يمزج الوثائقي بالروائي منطلقا دائما من ذاته ولا عيب في هذا متى وصل الذاتي إلى العام والأمثلة كثيرة يذكر منها على المستوى العربي أفلام يوسف شاهين لاسيما ثلاثيته الشهيرة (إسكندرية ليه) (حدوتة مصرية) و(إسكندرية كمان وكمان) وغيرها... حيث لم تعد القضية قضية يوسف وعائلته وأمه وأبيه، ولكنها غدت قضية جيل عربي برمته تحكمه أنظمة سياسية وأعراف وقوانين عربية وضعية وسماوية شبه متشابهة.

وهنا أفتح قوس لمؤاخذة للمركز السينمائي المغربي الذي ينبغي أن يضيف إلى قانون المهرجان صنفا خاصا بمسابقة الأفلام الوثائقية القصيرة، كما الطويلة، فهذه عقدة لم يستطع الفكاك منها ومنذ الدورة الخامسة للمهرجان الوطني الذي نظم بالدار البيضاء سنة 1998 ونال فيه فيلم (في بيت أبي) لفاطمة جيلي الوزاني الجائزة الأولى، إذ هو أيضا فيلم يجمع بين الوثائقي والروائي، إلى الدورة 12 لنفس المهرجان الذي فاز فيه فيلم (أشلاء) لمخرجنا حكيم بلعباس الجائزة الأولى دون أن يشذ عن نفس النسق. وإذا كان للمركز السينمائي عذر فيما سبق من حيث قلة الإنتاج الفيلمي المغربي، فإن هذا العذر انتفى كليا بوفرة الإنتاج التي غدت تقارب العشرين فيلما سنويا في الوقت الراهن!

وعموما وبعيدا عن هذا المأخذ التنظيمي وبالنظر إلى طبيعة الفيلم الحكائية والمفتقرة إلى سيناريو محكم، على حد اعتراف حكيم خلال المناقشة لأن المهم بالنسبة إليه هو السرد وليس السيناريو، وهذا هو السبب الذي جعل لجنة الدعم السينمائي المغربي ترفض دعم مشروع نفس الفيلم حين قدم إليها سنة 2007، لخلوه من عنصر السيناريو المتكامل وذلك باعتراف أحد أعضائها السيد العروسي نفسه أثناء مناقشة الفيلم. وبالتالي يكون حكيم بلعباس قد أنجز فيلما لا وثائقيا ولا روائيا وإنما فيلما مربكا بالنسبة لي لم أستطع التواصل معه فلم يشد انتباهي. وقد سبق أن عبنا في مرحلة الثمانينات على بعض سينمائيينا غلوهم في إنجاز أفلام شخصية مغرقة في الذاتية تصور أنفسهم وعائلاتهم غير مكترثين بذوق الجمهور العام الراغب في مشاهدة أفلام يفهمها ويتفاعل معها وعلى رأس هؤلاء مصطفى الدرقاوي في: (عنوان مؤقت) و(أيام شهرزاد الجميلة)... إلى أن أثر فيه النقد البناء فسعى إلى عقد صلح مع الجمهور المغربي الواسع من خلال أفلامه الأخيرة (غراميات الحاج الصولدي) و(الدار البيضاء ليلا)... فمهما يكن نحن لا نكتب كتبا ولا ننجز أفلاما أو مسرحيات أو أغاني لأنفسنا وأهالينا بل لشعب يدفع ضرائب ويؤدي أثمنة تذاكر لمشاهدة هذا الإبداع أو ذاك... وبالتالي يبقى فيمل "محاولة فاشلة لتعريف الحب" فيلما نخبويا وفيلم مهرجانات فقط.

يمتاز حكيم بلعباس بطاقة حكي شفوية مؤثرة لكنها للأسف لا تظهر حين يؤفلم أفكاره ويجب أن يكون حاضرا معنا ليشرحها لنا، كما أنه بذكاء ينتقي عناوين بعض المشاهد: الحب اللامشروط، الغضب... وكأنه يكتب قصصا قصيرة هي جديرة بالقراءة أكثر منها بالمشاهدة..وهذه كلها تقنيات أو ما يمكن أن نسميه "تحرميات" سينمائية نتمنى أن يوظفها بذكاء أشد نجاعة لإنجاز أفلام أجمل وأشد تواصلا مع جمهور أوسع حتى ذلك الذي لا يحسن القراءة، كما أنه قسا على نفسه بالدرجة الأولى حين حمل الفيلم بذلك العنوان الناسف: (محاولة فاشلة) هذا إن لم يكن قد استعمله عن عمد وسبق ترصد بمثابة قشرة موز لزحلقة النقاد وقارئي الصورة من الداخل كما جمهور المهرجانات بالخصوص ليقول لهم: "ها أنا أقول لكم ما أتوقع قوله منكم: إنه فعلا محاولة فاشلة لتعريف الحب" وشخصيا بدل أن أنجرف معه قائلا: إنه عنوان في محله، أكتفي فقط بالتصريح – وبدون أي قذف أو تجريح شخصي – إن فيلمك باختصار شديد محاولة متواضعة لتعريف الحب ليس إلا.

الشركي أو الصمت العنيف

لمومن السميحي 1975

قراءة في يوميات طنجة

عز الدين الوافي

تتبادر إلى الذهن مجموعة من الملاحظات الأولية بمجرد ما نشرع في مشاهدة الفيلم من حيث حركات الكاميرا الواصفة الترافلينغ المتكرر والمصاحب للأشخاص والناقل لمختلف ملامح الفضاء العام للمدينة العتيقة والحديثة. حركات تعكس رؤية مخرج الفيلم السينمائية وتوظيفه المعين للكاميرا من أجل أهداف محددة. تنقلنا الكاميرا بشكل حي ومباشر إلى عوالم أهل طنجة فندرك الحقبة التاريخية إبان الحماية الدولية بكل تشعباتها كما ندرك انشغالات الناس وطقوسهم اليومية. نحس للتو بحضور الهاجس التسجيلي في رصد تلك الذبذبات الدقيقة لنبضات الناس والزمن.

إن التوظيف العالم الذي فضل المخرج أن يتناول به واقع طنجة، يستند في رأيي لاعتبارات سوسيولوجية وفكرية قبل أن تكون فنية أو سينمائية. فمومن السميحي المسكون بطنجة كفضاء طفولي ساحر وغامض ومفعم بالنوستالجيا ظل سجين هذا التصور التأريخي بنوع يحاول أن يشخصن فضاءا معينا ويمنحه قدرا من الحياة على الصورة ليجد نفسه فيه. ونعرف مدى تعلق الرجل بالبعد التاريخي في تجربته الأولى كما عكسها فيلم 44 أو أسطورة الليل. حيث كان عليه أن يواجه 44 سنة من الزمن الحقيقي وهي سنوات الاستعمار الفرنسي للمغرب وينسجها في ساعتين من الزمن التخيلي.

إن ما فعله المخرج هو بمثابة زرع الروح من خلال مقاربة سينمائية تستمد من سينما الواقع والحقيقة مشروعيتها. كما أنها تتخذ من السينما أداة تسجيلية للحظة تاريخية معينة في سياق شامل. لا يمكننا منع الكاميرا من تذويت الحكاية والزمن وحتى الفضاء. غير أن ذلك الطابع الإثنوغرافي يظل حاضرا باستمرار على طول الفيلم دون أن ينسينا أن هناك عين تلتقط بنوع من المباشرة التقريرية والصحفية مجموعة من الطقوس والعادات والتقاليد.

لقد تأسست سينما الحقيقة والسينما الإثنوغرافية على هذه القواعد . الشيء الذي يؤكد على تعلق المخرج بما هو وثائقي. غير أن هذا الشغف يواجه عدة إكراهات تفرضها طبيعة الفيلم الروائي كجنس قائم بذاته وله مستلزماته:

- أولها نقل ما هو فكري ومكتوب إلى ما هو بصري.
- ثانيا ضبط ميكانيزم الحكي ضمن إيقاع درامي مشوق
- أخيرا الوفاء قدر الإمكان لطبيعة ونوعية الفيلم.

إن النزعة التأريخية تظل ملتصقة بالفيلم سواء من حيث الوقوف على معالم المدينة كشخصية مستقلة بذاتها لها ماض وأثر في الوجدان الجماعي لساكنيها أو من حيث استنطاق مجموعة من القرائن المادية المعمارية التي لا تخطئها العين كالمآثر العمرانية لملعب الثيران، ومسرح ثيربانتس، ودور العبادة من كنائس وغيرها والأسوار العتيقة وواجهات العمارات ذات الطابع الفرنسي والإسباني والإنكليزي، وكذا محلات إقامة المعمرين وأعلامهم وكأن الكاميرا وخلفها المخرج تحاول أن ترصد بكل صدق مظاهر الحياة التي تمر على مرأى العين البشرية وعين الكاميرا.

إن هذا الهم والحرص على جعل الكاميرا في خدمة ما يسمى بالإثنوغرافية البصرية وليد حقبة سادت إبان السبعينات وبرز فيها جون روش كرائد لسينما التوثيق الخيالي لمستعمرات إفريقيا. سينما مكنتها خفة الكاميرا من الاشتغال على المتخيل الشعبي بطقوسه ومعتقداته كما لو كان موضوعا للتحليل العلمي والتاريخي. ومن هنا فإننا ندرك الدور الثنائي الذي لعبه المخرج كذات متعلقة بموضوعها ولها معه وشائج عاطفية واجتماعية، وكدارس لمجتمعه كظاهرة ثقافية وأنتروبولوجية.

كان أمام المخرج مادة حية مليئة بالتناقضات الفكرية والثقافية والسلوكية فعمل قدر المستطاع على خلق بؤرة حكائية تلتف حولها العديد من مظاهر التخلف وأشكال العنف والطقوس الخرافية. إن الفيلم يستمد أهميته كتسجيل بالصورة لمجموعة من السلوكيات التي مورست في مغرب الاستعمار وخصوصا أشكال اللباس الرجالي والنسائي وأثاث البيوت التقليدي وأشكال وسائل النقل من سيارات وحافلات ودواب.

نلاحظ أن فيلم الشركي يسير على مساريين حكائيين يتقابلان حينا ويتقاطعان ثم ينفصلان حينا آخر. هذان المسارين يتمحوران بشكل متداخل حول قصة مدينة طنجة كفضاء يضم حكايات شخصية لأناس عابرين مثلي ومثلك وحكاية أبطال نقترب من معاناتهم وخصوصا المرأة عائشة التي لعبت دورها ليلى الشنا التي تعيش أزمة عميقة بسبب رغبة زوجها في الزواج لمرة ثانية.

إذن على مسار هده السيدة ستتوالد الأحداث بدءا بمحاولة استعمال الخرافة لتعطيل هذا الفعل مرورا برصد مجموعة من مظاهر التخلف وطقوسه كزيارة الأضرحة، وتقديم القرابين، وحمل الطلاسم، وقراءة الأذكار وصولا إلى النهاية المفجعة التي ربما يتبناها المخرج كباب مسدود من منطلق نقدي اجتماعي ينتهي عنده كل أشكال المعتقدات التي تخرج عن دائرة التفكير العلمي. لكن بالرغم من محاولة نسج عالم قصصي حول حكاية طنجة فقد لمست نوعا من التشتت السردي الذي حرم الفيلم من خيط محبوك يلملم هذا الشتات الشيء جعل المشاهد يضيع بين الكومبارس والممثلين والعابرين وخيوط السرد المهلهلة أصلا.

بالمقابل هناك مسار المدينة كشخصية ترصد الكاميرا أشكال الحياة فيها فيدعونا المخرج لنعيش أجواء تلك الفترة التاريخية. فنقف عند عادات الأسبان وهم يثرثرون قبالة أبوب منازلهم. وحفلات الإنجليز، وأنواع اللعب لدى الأطفال والطقوس الدينية الممارسة كشرب ماء آيات قرآنية كتبت بالصمغ على إناء وترد هده اللقطة ذاتها في فيلم وشمة، وذبح ديك أسود، وإشعال الشموع في أماكن الأولياء وكلها طقوس كانت تمارسها النساء من جيل لجيل. وأحداث شهدتها المرحلة حاول الفيلم توظيفها كظهور محمد الخامس على القمر، وصوت مصر على الراديو، واعتقال الفدائيين وكلها أقحمت في الفيلم من دون سند درامي بل فقط لكونها وقائع تاريخية.

لكن وجهة النظر الفيلمية هي الشيء الذي أغنى قصة الفيلم بحيث تم تناول الأحداث بالاضافة لتلك النزعة التسجيلية من وجهات نظر وزوايا مختلفة عمريا وجنسيا. فقصة طنجة كما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرويها الإسكافي العازب والعاشق للفتاة الزبونة، مغايرة لرؤية الزوجة الخائفة على زوجها من زواج ثان والتي لا تملك القدرة على مواجهته بالأمر. كما أن كل هده المسارات الحكائية تغتني أكثر عندما ننظر للفيلم من وجهة نظر الطفل الذي يحمل في ذاكرته وجسده صورته عن طنجة ودروبها وأطفالها، لا بل حتى كبار السن فيها وخصوصا والدته ووالده الذي يظل غائبا بشكل رمزي ومأساوي.

إن صورة الأب التي لمسناها في فيلم وشمة تبقى مؤسسة لمجموعة من الممارسات السلطوية العنيفة التي اقترنت بالسلوك والتربية التقليديين . تعود هذه الصورة لتنبثق من جديد في صورة أب طفل كتوم خجول وحيد ومنبوذ. البعد التربوي في الفيلم حاضر كخلفية ثقافية ربما عاشها وعايشها المخرج من خلال تقابلات شكلت أرضية درامية لاحظناها في أفلام سبقت أو لحقت الفيلم، فكانت مظاهر العنف تشخص في حكاية الطفلة التي زارت قريتها مع أمها ولم تتحمل البقاء فرجعت للمدينة، ومظاهر عنف آخر تجلى من خلال الاستعمار كقوة غازية ومدمرة للهوية والمكان. وأخيرا دلك العنف الممارس على المرأة بشكل يدفعها لركوب المجهول عبر سلسلة من المعتقدات.

لا يمكن أن نقول أننا أمام عمل سينمائي وثائقي مائة بالمائة ولا عمل تخييلي مائة بالمائة، بل هناك قدر من المزج السردي والفني بينهما لدرجة يلتحمان بنسب متفاوتة. يحضر التوثيقي من خلال الرصد المباشر والحي لمهني طنجة حينئذ كالخباز والبحار، والبقال، والراعي الحلاب، والفلاح، والموسيقي الطبال، وعامل المراكب وغيرهم. ويبدو لي أن رغبة المخرج في تصوير عوالم طنجة جاءت أساسا من منطلق وثائقي لكنه مغلف بنكهة روائية ظلت باهتة وفي خلفية الفيلم عوض أن تكون في مقدمته.

يمكننا القول أن فيلم الشركي هو حكاية تشخيص تسجيلي لمدينة وكأنها كائن حي صوتا وصورة. هو نبش في ذاكرة فضاء ظل يشكل وشما في متخيل صاحبها. كما هناك بالموازاة فيلم عن دلك الصمت العنيف الذي ينقل معاناة امرأة في مواجهة مجتمع تقليدي يسعى للاستقلال لكنه لا يزال تحت قيود طقوس تسلبها حقها في الحياة والحرية.

أعتقد أن تأثر المخرج بسينما روسيليني وبازوليني وروش في نقل وقائع الحياة اليومية بنسب من التوثيق الذي يتبنى الحقيقة كما هي أسقط الفيلم في نوع من القراءة الذاتية للتاريخ مع قسط من التوظيف الفلكلوري المغازل لنظرة استشراقية تنظر لثقافة الآخر بنوع من الغرائبية. وهو ما جعل الفيلم يتعامل مع مادته بنوع من الفصام الثقافي والفني فهو تارة عاشق للمجال، راصد لأدق تفاصيله من دون القدرة على التنصل من هوية المخرج وجغرافيته، وتارة تتحول الكاميرا إلى بؤرة كاشفة للذات بنوع من الاستعراض السلعي في لعبة ناظر داخلي وآخر محايد ومشبع بثقافة مغايرة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما والحلم
حوار مع المخرج محمد مفتكر

حاوره: محمد اشويكة

“لا يمكن أن أتصور الإبداع خارج تيمة الأب”...

“السينمائي إنسانٌ يحلم، وقيمته تكمن في حلمه”...

“الواقع كذبة كبيرة نختبئ وراءها”...

“الرمز لا يتشكل من خارج الفيلم”...

“الإخراج هو إعادة الكتابة، وامتلاك الموضوع”...

ليست الأقوال الموما إليها أعلاه إلا مجرد “بوابات/مداخل” نفتتح بها ولوج العَوالِم الإبداعية لواحد من أهم المخرجين المغاربة الذين تمكنوا من نحت اسمهم بنوع من التميز في تاريخ السينما المغربية القصير. إنه المخرج والسيناريست محمد مفتكر الذي يسير بخطى ثابتة نحو بناء منجز سينمائي فريد من حيث حفره الفني، وبحثه التيماتيكي، وأفق أسئلته.. فأفلامه الروائية، القصيرة والطويلة، تتميز بنوع من التوظيف الخاص للرموز والعلامات ساعية إلى التفاعل التأويلي الإيجابي مع المتلقي.. تختلف سينما محمد مفتكر وتتقاطع مع سينما الرعيل الأول من صناع الأفلام المغاربة الأوائل من حيث الطموح والبحث عن المغايرة: سينما تمتح من المعين الخام للذاكرة الفردية والجمعية للمغاربة كي تذهب بالخيال إلى مداه الممكن.. سينما منسجمة مع الإمكانيات المتاحة لها إنتاجا واستغلالا.. سينما تصبو إلى خلق وعي مضاد للسينما التي تأتينا من خارج الحدود.. سينما مستقلة المنطلقات والتوجهات والرؤى...

تكملة للملف الذي أعددناه ضمن هذا العدد الخاص من مجلة “آفاق” محاولين تحريك الأسئلة الجوهرية للسينما المغربية التي تواجه، اليوم، ألفية جديدة تطرح تحديات كبيرة على كل المهنيين.. نقدم هذا اللقاء مع محمد مفتكر الذي أجري ذات صباح جميل من صباحات شهر غشت الصيفية بمدينة المحمدية من سنة 2013، وذلك قبل ساعة من منتصف النهار...

1- أود أن يبدأ حوارنا بالرجوع إلى فترة الطفولة باعتبارها نقطة حاسمة في وعي ولاوعي المبدع.. ما هي أهم السمات التي طبعت طفولتك، وجعلتك تختار السينما أو أن تختارك السينما؟

- للاجابة عن هذا السؤال المركب، تدخل مجموعة من المشارب التي يمكن أن تحدد الجواب، ولو أنه سيبقى، غير مكتمل قليلا. أنا أنتمي إلى جيل طَبَعَتْهُ السينما بشكل كبير، عندما أتكلم عن السينما لا أتحدث عنها كلغة فقط، بل كفرجة، كنزهة، كحدث نعيشه يوميا: أولا، كان حدثُ الذهاب إلى السينما مُهِمًّا للغاية. يعني أن أنشطتنا اليومية تتمركز أو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتمحور حوله.. أي: "ذَهَبْتُ إلى السينما" أو "ذَهَبَ إلى السينما" أو "كان في السينما"...

ثانيا، يصعب عَلَيَّ كشخص فصل السينما عن الأب، لا يمكن! كان أبي مهووس بالسينما كفرجة وكان يذهب إلى السينما مرتين في الأسبوع على الأقل: يذهب في المرة الأولى لوحده، وإن أعجبه الفيلم، وأَحَسَّ بأن أمي يمكن أن ترى الفيلم يأخذها معه، وبعد ذلك يتفقان هل أذهب معهما أم لا؟ بمعنى، هل يناسبني الفيلم أم لا؟ وذلك ما قد يصل إلى معدل ثلاث مرات في الأسبوع. كانت لأبي القدرة على مشاهدة نفس الفيلم مرات متعددة إن أعجبه بطبيعة الحال.

ثالثا، كانت السينما بالنسبة لي مكافأة. أذهب إليها إن حصلت على نقط جيدة في الدراسة. فإذا لم يتحقق ذلك، يؤجل ذهابي إليها إلى غاية امتحانات الدورة الدراسية إذ أنا حققت مراتب متميزة.

رابعا، اكتشفت السينما مع الأب قبل أن أكتشفها مع الأصدقاء في الشارع، وخصوصا أن الوالد لم يكن يستطيع الذهاب إلى السينما بالنهار نظرا لاشتغاله بمعمل النجارة طيلة اليوم، وكرئيس جوق في نهاية الأسبوع. إذا، كنت أذهب إليها ليلا، وبحكم سني الذي لا يتجاوز إحدى عشر سنة، غالبا ما كنت أنام، كنت أرى بدايات الفيلم، والباقي أتخيله أو أصنعه.. ربما هنا تبلور شغفي بفبركة الحكايات.

أخيرا، حرمني موت الأب المبكر من أشياء كثيرة (حضور الأب، رمزية الأب...) وحرمني أيضا من الذهاب إلى السينما زيادة على أن حصولي على مراتب جيدة في الدراسة لم يعد له معنى، فبعد غياب الحافز أصبحت تلميذا متقاعسا نوعا ما...

2- كيف يمكن الحديث في هذا السياق عن علاقتك بالحي المحمدي كفضاء إنساني وبصري (فنانوه، قاعاته السينمائية، ذكرياتك فيه...) هل من تأثير لذلك في مسارك السينمائي وفي اختياراتك؟

- لم أختر الحي المحمدي، بل فتحت عيني فيه.. إنه يدخل في هويتي، وتفكيري، وتَشَكُّلي السمعي والمرئي والثقافي.. فالحي المحمدي، وأنا، شيء واحد إلى درجة أنني لا زلت متشبثا به، وأقضي معظم الوقت فيه، ولو في المنزل مع أمي.. علاقتي به تشبه السمكة بالماء.. ولو أنني أقطن في منطقة أخرى، فلا يمكن أن أتخيل نفسي خارجه، وبطاقتي الوطنية لا زالت تحمل عنواني الكائن به؛ إذ لم يسبق أن غَيَّرْتُ ذلك.. لا أقول بأنني فخور، ولكن الحي المحمدي يشكل هويتي جغرافيا وتاريخيا، إلخ.

ما كان يميز الحي المحمدي هو نوع من الانفتاح على الآخر بشكل كبير، كنا نحس بأن الحي الذي أقطنه يشكل منزلا كبيرا، وكل المنازل الأخرى بمثابة الغرف.. كان يمكنني أن أدخل إلى المنزل تلو الآخر.. فضلا عن الأخ الأكبر، كان ابن الجيران يعتبر أخا كذلك. كُنْتَ تحس بأنك منفتح، ولكن في نفس الآن مراقبٌ بشكل كبير. كان حيا للمغامرة. إنْ أردت التميز في الحي المحمدي فلا بد أن تكون مغامرا، وذلك ما أعطى بعض الظواهر الكبرى في المجتمع المغربي: فمجموعة "ناس الغيوان" نوع من المغامرة، و"لمشاهب"، والمسرح.. تبدأ هكذا ثم تنتشر.. وخارج ذلك، أعطى الحي المحمدي، أيضا، العديد من الرياضيين والمثقفين والأطر الإدارية الكبرى...

3- تستثمر، بمعنى من المعاني، في فيلمك السينمائي الروائي الثاني (الذي أنت على وشك تصويره) جزءا من سيرة أبيك الفنان.. ألا يمكن أن يكون ذلك تتويجا لسيرتك الحاضرة/الغائبة في أفلامك الروائية السابقة؟

- أعتقد أن كل شيء شخصي حتى لا أقول سيرة ذاتية. فكل شخص، وأي شيء، وأي عمل، وأي إبداع.. ينطلق أولا من التاريخ الشخصي للفرد. من وجهة نظري، لا يمكن أن أتصور الإبداع خارج تيمة الأب، وهنا لا أقصد الأب البيولوجي، بل الأب بكل تشكيلاته الرمزية والأسطورية والنفسية.. يصعب

التحكم في مفهوم الأب، ولو أنه يمكن مناقشته من وجهة نظر الإبن والأب أيضا لأن الإبن يصبح أبا، وبالتالي يُكَمِّل المشروع الأبوي.. يتوفر الدِّين أيضا على سلطة الأب، هناك مشروع أبوي كبير لا بد من مساءلته. فانطلاقا من كوني سينمائيا، هناك طرح لهذا المفهوم في كل أفلامي بشكل من الأشكال. حقيقة، أنا لا أُحَاكِمُ الأب لأنك حين تقوم بذلك تَغْرَقُ في الذاتية المفرطة جدا. ما يهمني هو مساءلة الأب ومحاولة فهمه كرمز وكمفهوم كوني...

4- ألا تخاف بأن جوابك هذا قد يثير بعض التساؤلات الأخرى، بمعنى أن المرأة لا يمكنها أن تبدع (مخصية).. هل تفكر في قتل الأب؟ هل تفكر في أسئلة البطريركية الشائكة المطروحة بحدة، اليوم، في المجتمع العربي باعتبار أن الذكر هو الذي يقوم بكل شيء، هو المُبَادر بدءا من الممارسة الجنسية ووصولا إلى العملية السياسية.. من الفضاء الحميمي إلى هرم السلطة.. ألا تفكر في الأب بهذه المعاني؟

- أنا لا أقصد بأن المرأة لا تبدع، نحن نتحدث عن الأب كرمز يمكن مساءلته من وجهة نظر المرأة أيضا. ولا أقول إن الإبداع يجب أن يتحدد في مساءلة الأب. أنا أتحدث عن التاريخ الشخصي لمحمد مفتكر من خلال الموت المبكر للأب، واستمراره كرمز، كأسطورة لم يستطع الواقع محوها. لأنني اضطررت إلى صناعة أبٍ رمزي على شاكلة أسطورة معينة لأنني لم أُعَايِشْهُ في حالة ضعفه وانهزامه.. ذهب منتصرا، وهو لا زال على عرشه.. لم ينزل إلى الواقع: لم أَرَهُ مريضا، مهزوما، لا زلت أعتقد، أحيانا، أنه أقوى إنسان في العالم، ولو أنه بقي على قيد الحياة لحل مشاكل كثيرة. غريب أن أفكر هكذا وأنا الآن أكبر سنا من أبي؟!

5- لماذا تُسَائله انطلاقا من السينما؟

لقد مَكَّنَني ارتباطه بالسينما من تحقيق نوع من الفصل على هذا المستوى.. ربما، كان من الممكن أن أسير في اتجاه آخر لو ظل الأب على قيد الحياة. لكنه رحل وأنا في حاجة إليه، وإلى الذهاب إلى السينما مما جعل كل المواضيع تطرح قضية الأبوة وتركز عليها.

6- كيف تُسْعِفُنَا السينما في كتابة سيرتنا الذاتية أو سيرة الآخرين؟ ألا نصور أنفسنا كما نكتب مثلا في أدب السيرة؟

- ما يختلف هو اللغة، وطريقة التناول.. محاولة الحكي أو النقاش أو طرح الفكرة.. أنا لا أقول بأن السينما سينما، والرواية رواية.. فالأحاسيس هي الفيصل.. والفنون تتأثر ببعضها البعض، فقد يساعد عملٌ أدبيٌ ما (رواية أو قصيدة) على خلق عملِ سينمائي، والعكس بالعكس أيضا.. ليس حكرا على الرواية، فقط، مناقشة السيرة الذاتية، قد يكون لها السبق التاريخي على السينما، لكن الأهمية تكمن في حسن التوظيف: استغلال (L'exploitation) اللغة، سواء كانت سينمائية أم روائية، إلى أبعد مدى من أجل تفادي السقوط في صناعة شكل هجين، غير مستساغ، يجعلنا نبتعد عما هو فني (لا نتذوق الرواية ولا السينما)...

7- عالجت أفلامك القصيرة تيمات خاصة، وبأسلوب سينمائي متقن.. كيف تدبر علاقة الموضوع بالشكل في السينما؟

- دائما أقول، وهذه مسألة أحاول أن أطورها بشكل أو بآخر، بأن السيناريو – أساسا – هو كتابة سينمائية، ربما، هنا يكمن السر، حين أتناول موضوعا معينا، فهو أولا صورة، حالة معينة.. هي التي أحاول أن أكتب: كتابة الحالة.. فمنذ البداية أجد نفسي داخل السينما، وفي عمق اللغة السينمائية.. أقوم بتوليف مجموعة من الصور والأحلام.. الحلم بطبيعته سينما.. السينما حلم، ولا شيء غير الحلم، وخارج ذلك هناك الوثائقي (Le documentaire).. أسعى إلى أن أنخرط في ذلك الحلم منذ البداية، وأَتَّبِعُه تدريجيا إلى نهايته...

8- هل هذا ما يفسر أنك دائما تكتب سيناريوهاتك بنفسك وستظل كذلك؟ ألا ترى بأن السينما في المغرب لم تصل بعد إلى مستوى "السينما – حلم" التي تتحدث عنها؟

- أنا لا زلت أنتظر التعامل مع سيناريو يكتبه أحد غيري، ولكن هذا يعني أنه يجب اغتصاب هذا السيناريو فنيا لتحويله كذلك على حالة تهمني شخصيا.. فالفرق بين الصانع والمبدع هو أن هذا الأخير يجعل كل شيء ينتمي إليه وكأنه يخرج منه، والسيناريو الذي يخاطبني من هذا المنطلق هو الذي سأتعامل معه بعد إخضاعه لمجموعة من الحيثيات لأنه قد تتعامل مع سيناريو مكتوب بشكل جيد، ولكنه إذا لم يخاطبك فلا تستطيع أن تخرجه، وبالتالي ستصبح ذلك المخرج التقني الذي يُنَفِّذُ.. فالإخراج هو إعادة الكتابة، وامتلاك (S'approprier) الموضوع...

9- اعتمد أسلوبك السينمائي في الأفلام الروائية القصيرة الأربعة على سرعة الإيقاع في المونتاج، والتقطيع التقني الصارم، والاعتماد على اللقطات الكبيرة.. ألا تخاف من أن تصبح صاحب أسلوب "Un auteur de style"؟

- أنا لا أختار أسلوبي، فالأسلوب يخرج مني.. إنه يفرض نفسه انطلاقا من العمل لأن الكتابة حالة معينة، حلم.. فكما أتصور الشيء، أحاول جاهدا أن أصنعه سينمائيا.. الأسلوب ليس اختيارا واعيا، هو حلم تُخْضِعُهُ لمنطق الوعي.. أعتقد أن النقاد قد يتكلمون بشكل أحسن عن هذا الموضوع.

10- سامحني كي أعيد طرح السؤال بطريقة أخرى: ألا يكون الأسلوب عائقا أمام تجديد الإبداع خصوصا وأن فيلمك الروائي الطويل الأول "البراق" صار في نفس الاتجاه الأسلوبي الذي انتهجته أفلامك الروائية القصيرة الأربعة "ظل الموت" و"رقصة الجنين" و"نشيد الجنازة" و"آخر الشهر" تقريبا؟

- إذا أصبح الجمهور يعرفك انطلاقا من أسلوبك فذلك هو الهدف، وهو توقيع (Signature).. فحلم أي مخرج أن يرى الناس أفلامه ويعرفوها قبل معرفة صاحبها.. فما أود التركيز عنه يكمن في كوني لا أختار أسلوبي.. فالأسلوب والعمق والمضمون والشكل أشياء جدلية، وليست عملية اختيارية إطلاقا، وحينما لا نحس كمشاهدين فهذا يعني أننا أمام فبركة ولا نندمج إطلاقا...

11- من المعروف أن الأسلوب وليد ظروف سيوسيوثقافية، والحال أننا نرى المجتمع المغربي في العام (Le large) ولا نراه في التفاصيل (Les détailles).. فحينما أُقَطِّعُ فيلمي كثيرا، وأعتمد على التفاصيل أسير في اتجاه متناقض مع روح المجتمع الذي أعيش فيه، أم أن المبدع يسير دائما عكس ما هو سائد؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هذا هو الفرق.. قوة المبدع تكمن في قدرته على اختراق الصورة العامة والوصول إلى ما هو تفصيلي.. المبدعُ أبُ العَالِم.. فهو يلاحظ، يقترح، يدق ناقوس الخطر أو يستبق الفرح.. فالخروج مما هو عام إلى ما هو تفصيلي أو العكس بالعكس، يُشَكِّلُ في حَدِّ ذاته أسلوبا.. المبدع جَرَّاحٌ.. ولكن بدون ألم.. بدون نقاهة.. فهو يحاول أن يشرح بشكل فني: بعينه، بلغته.. خلافا للجراح الذي يستعمل المِشْرَط...

12- باعتباري كمتتبع، كي لا أقول ناقدا أو مبدعا، حينما أريد أن أصنف سينما سي محمد مفتكر لأن التصنيف أول خطوات المنهج العلمي، فإنني أعود إلى سياق الفيلموغرافيا المغربية والتي حينما أنظر إليها من ناحية تقنوسينمائية فهي سينما اللقطة العامة (Plan large) وليست سينما اللقطة الكبيرة أو المُكَبَّرَة (Gros plan).. لماذا، مثلا، لجأ المخرجون المغاربة الأوائل (الراحل أحمد البوعناني نموذجا) إلى الاستعانة باللقطة العامة في حين أنك تلجأ – نوعا ما – إلى اختيار اللقطة التفصيلية؟ هل هذه

رؤية فلسفية للأمور أم أن اللقطة تتشكل بطريقة قبلية لدى المخرج بالنظر إلى أفقه الإبداعي أم أن الأسلوب يفرض ذاته في نهاية المطاف؟

- يتشكل الأسلوب في خضم علاقته بالموضوع، وضمن سياقات يحاول من خلالها المبدع الاجابة عن أسئلة من نوع: لماذا هذا المشروع دون سواه؟ ماذا أريد أن أقول؟ كيف أريد أن أعبر؟ هناك أشياء، بالفعل، تفرض نفسها على هذا المستوى...

يأتي سحر السينما من اللقطة المُكَبَّرَة، وهذا ليس موقفا، فاللقطة المُكَبَّرَة تسحرني، أقرأها بشكل مختلف.. فالسينما تأسست، بشكل فني، حينما اكْتُشِفَت اللقطة المُكَبَّرَة...

13- **يعني هذا أن اللقطة المُكَبَّرَة هي لقطة حميمية، هي لقطة القرب، هي لقطة الدخول إلى الموضوع، هي لقطة التبئير (Focalisation).. وكأنك تستعمل مجهرا لمعرفة التفاصيل؟**

تَخَيَّلْ أنني أقول لك أفضل حرف الواو عن الميم؟ لا يمكن أن نرى اللقطة المُكَبَّرَة خارج سياق اللقطة العامة، فعندما أُوَسِّسُ للقطة مُكَبَّرَة، فمكانها يكون داخل هَرَمِيَّة سُلَّم اللقطات.. بمعنى: ما المكان الذي ستشغله؟ وما اللغة التي سَتُنْتِجُ؟ وذلك هو المهم.. هل هو رد فعل؟ انفعال؟ يمكن أن تخضع اللقطة المُكَبَّرَة لعدة قراءات، ولكنني أقول دائما حينما أود توظيفها: لماذا أحرم نفسي من الاقتراب بشكل كبير من الأشياء؟ بمعنى أن اللقطة المُكَبَّرَة هي العتبة الأولى للدخول إلى التجريد.. إنها آخر عتبة للأسلوب التصويري قبل اقتحام عَوَالم التجريد.. فاللقطة المُكَبَّرَة شبيهة بالأبيض والأسود.. تُخْرِجُكَ من العَالَم الحقيقي لتُدْخِلَكَ إلى عالم الأحاسيس...

14- **استطعت في فيلم "البراق" أن تنتقل من مستوى الحادثة أو الخبر العادي "Fait divers" إلى مستوى أسطوري يخفي ملامحها الاجتماعية ويقترب منها في آن واحد؟ كيف يستطيع السينمائي أن يتجاوز الواقع ليخلق واقعا فنيا مضادا؟**

- السينمائي إنسانٌ يحلم، وقيمته تكمن في حلمه.. يجب أن نحلم، وأن نحلم بشكل فني، أما بالنسبة للتعامل مع الواقع كمادة خام فهناك ما يسمى بالفيلم الوثائقي بكل قواعده.. بالنسبة لي، يمكن أن ننطلق من الواقع، ولكن يجب أن نحول هذا الواقع إلى حلم.. وهنا الفرق: أن تحلم بشكل جيد، بشكل مقنع، بشكل يخاطب الوجدان، بشكل يخاطب العقل.. فإذا صَادَرْتَ حقي في الحلم، سأنتهي كسينمائي، وسأموت كفنان...

15- **هل تُدَبِّرُ هذه المسألة على مستوى الكتابة السينمائية؟ خصوصا وأننا نلاحظ، اليوم، بأن الكثير من المخرجين حينما يُخْرِجُهُم النقد، ويهاجمهم الجمهور، يقولون بأن ما نشاهد في أفلامهم موجود في الواقع.. وهذا هو المشكل.. نحن نعرف أن السينما تجاوزٌ ومَحْوٌ للواقع، وذلك جوهرها الفلسفي على ما أعتقد؟**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الابداع السينمائي بناءٌ آخر، فحين تختار أن تتناول موضوعا معينا، وتقرر أن تتناوله سينمائيا انطلاقا من اختيار الكاميرا، وزوايا الالتقاط، والممثلين.. فأنت تصبح خارج الواقع.. ولم تعد فيه بتاتا.. فأنت، الآن، في صميم التخييل، وقد قطعت الصلة بالواقع. إن اللجوء إلى الواقع كذبة كبيرة نختبئ وراءها. السر هو أن تحلم جيدا وأن تكون صادقا ومقنعا في حلمك.. وهذا لا يعني أن الخيال هو تصوير أي شيء.. إنه بناءُ المنطق الداخلي للحدث.. فالاختباء وراء المرجعية الواقعية هو هروب من المسؤولية الفنية.. فعندما يدخل المتفرج إلى الفيلم لا يدخل من أجل مشاهدة الواقع، وإنما دخل لمشاهدة الفيلم.. يدخل ليحلم كذلك...

16- **كيف يمكن للكتابة السيناريستية أن تتجاوز مشاكل من هذا النوع (أي تلك التي تأتي من خارج السينما)؟**

- أعتقد أن مشكلة السينما تكمن في الصناعة وليس في السيناريو.. لا يجب أن نكذب عن أنفسنا.. هناك مشكل حقيقي يجب طرحه ومناقشته على المستوى القريب والبعيد، وهو إغلاق القاعات السينمائية، وغياب صناعة سينمائية، وغياب المنتج.. نحن نصنع سينما الدعم الذي لولاه لاستحال وجود سينما بالمغرب.. لحد الآن، لا أرى أننا استطعنا الانطلاق من هذا الدعم لخلق صناعة سينمائية سيما وأن الصناعة والمنتج المستقل هما الكفيلان بإعادة القيمة للمنتوج الفيلمي.. فنحن بصدد الحديث عن عامل السوق الذي يفترض أنه إذا كان لديك الكم الوافر من المتفرجين فسوف تبحث عن السيناريو الجيد، والقاعة الجيدة، والسوق الخارجي.. و.. و.. إن هذه الدينامية هي ما نفتقده اليوم في المغرب.. فإذا توفرت، مثلا، ثلاثمائة قاعة سينمائية فاعلة، وكان أَمْنُ الشارع في المستوى، والمواصلات متوفرة، والسوق الخارجي مضمون.. فإن أي سينمائي يمكن أن يصنع أفلاما خارج نطاق الدعم ما دام التسويق ممكنا.. حينها سأستطيع أن أكون مستقلا بالتأكيد.. خصوصا وأن السينما المغربية أصبحت تتوفر على تقنيات وأساليب.. هناك تعطش فعلي، ولكن العراقيل التي تكمن في كل ما يقع خارج السينما (Le para cinématographique) تُساهِمُ، بشكل كبير، في الأزمة والتراجع.. إضافة إلى أن نظرة المجتمع للسينما صارت قدحية بالنظر إلى ما أصبح يروج حاليا من أفكار متطرفة وصلت إلى شبابنا الذين هم الجمهور المهم الذي تخاطبه السينما.

17- **كتبت كل أفلامك السينمائية القصيرة والطويلة وأنت الآن مقبل على خوض مغامرة إنتاج فيلمك الروائي الثاني مع العلم أن بعض مشاكل السينما بالمغرب تتجلى في جمع الشخص الواحد بين تخصصات أساسية في فيلم واحد؟**

- حينما نطرح المواضيع الحقيقة يصبح ذلك ثانويا لأن المخرج المنتج يوجد في العالم بأسره، فكل الأفلام التي تعجبنا ونتحدث عنها، نجد أن مخرجيها وكتاب سيناريوهاتها هم منتجوها أيضا.. إن كبار المخرجين العالميين، هم كتاب سيناريو ومنتجون في آن واحد.. لا أفهم لماذا نطرح هذا النوع من الأسئلة باستمرار في المغرب؟!

18- **مطروحٌ لأن البنية التحتية هشة، والاستراتيجة العامة غير واضحة.. فحينما يُنْتِجُ المخرج لنفسه يَتَعَمَّقُ الالتباس بين البعد الفني والبعد الاقتصادي المتعلق بالمدخول الشخصي (عائده كسيناريست، وكمخرج، وكمنتج...).. والأمثلة كثيرة في هذا الباب؟**

- يتمنى كل مخرج أن يجد منتجا في المستوى، ولكن المسألة تتعلق بهشاشة الميدان.. فالسينما لا زالت تبحث عن نفسها في المغرب، فنحن لسنا في نهاية المطاف، ولكننا في مرحلة الإرهاصات؛ إذ أننا لم نبدأ البداية الفعلية، والحصيلة في مجموعها لا تتجاوز ثلاثمائة فيلم.. لا زلنا نبحث هنا وهناك، فالشك يجتاحني، وأنا خائف بألا تسير الأمور نحو النقطة التي انطلقنا منها.. الصحافة المغربية ساهمت في زعزعة وخلخلة هذا النظام السينمائي بسقوطها في ما هو قدحي، كما أنها تناقش قضايا الدعم السينمائي بشكل غير مهني. هل السينمائي يناقش الدعم الصحافي مثلا ويسائله؟ الصحافي الجيد يجب أن يناقش الفيلم ويسائله ماعدا ذلك هناك لجن خاصة بالمراقبة.

19- **أود أن ننتقل إلى مستوى آخر من النقاش.. ويتعلق الأمر بمناقشة سينما المؤلف أو السينمائي المؤلف؟ فمن يكون في نظرك؟**

- هو الذي يمتلك تصورا ويتبع هذا التصور منذ الإرهاصات الأولى للمشروع إلى خروج الفيلم للقاعات.. بمعنى أنه، سينمائي يكتب، وله تصور إخراجي.. في نظري هناك سينما المنتج وسينما

المؤلف؛ في الحالة الأولى يكون المخرج فاعلا مرحليا.. أما في الحالة الثانية، فالمخرج هو المسؤول الأول والأخير عن الفيلم.. فالفرق لدي تقني فقط...

20- **ونحن نتحدث عن سينما المؤلف.. ما هي مرجعياتك في هذا المجال؟ من هم المؤلفون العظام والكبار في تاريخ السينما الذين تستلهم منهم؟**

- في نظري، المخرجون الكبار هم مؤلفون.. كوبولا، سكورسيزي، كوستوريكا، تريفو، غودار، بريان دو بالما.. كل الأفلام التي تسترعي انتباهنا نجد أن المؤلف يحملها على عاتقه.. غير أن مصطلح المؤلف له علاقة بالتأليف الروائي أكثر لأن اللغة أحيانا تخدعنا.. إن المؤلف هو حامل المشروع.. وهذا هو الأهم.

21- **إذا اعتبرنا أن السينمائي المؤلف هو الحامل لمشروعه، فإنه يحضرني في هذا الباب نموذج المخرج لويس بونويل.. وهنا أود أن أقف عند الحالة التي يستطيع من خلالها المخرج أن يمرر رؤيته وتصوره للوجود والفن رغم كل الظروف.. فرغم هيمنة المنتج استطاع المخرج أن يحتفظ بمسحة سوريالية في أفلامه السينمائية خلال المرحلة المكسيكية، وأن يمرر رؤيته للعَالَم وللوجود رغم أن المنتج يريد أشياء أخرى مغايرة تماما؟**

- أعتقد أن اختيار المخرج لهذا النوع من الإنتاج هو الحاسم.. إنه أراد أن يختار بونويل وأن ينتج له.. وهنا نتساءل من اختار الآخر؟ هل بونويل هو الذي اختار المنتج أم العكس هو الصحيح؟ قد ندخل في معادلة يصعب الحسم فيها. أعتقد أن المنتج الذي يجلب السيناريو الجاهز ويطلب من المخرج تصويره (Photographiez le) فتلك مسألة أخرى رغم أن هناك مخرجين كبار يستطيعون تغيير اللعبة؛ إذ يحولونها من عملية إنتاجية تخضع للطلب إلى عمل فني كبير، وهناك العديد من الأمثلة في هذا الباب...

22- **بالعودة إلى مرجعياتك الفيلمية نلاحظ انشغالا بحثيا عميقا يكاد يرمينا في دوامة الغموض؟ هل أنت ضد السينما التي تنتصر للمتلقي عوض الفن؟**

- هناك فيلم جميل.. وفيلم رديء.. بمعنى أن هناك فيلم يستطيع أن يمس أعماقنا، وأن يخاطبنا.. وهناك فيلم لا يعنينا ولو شاهدناه سبعمائة مرة.. فأي تصنيفات من هذا النوع خطيرة للغاية، وأشير إلى أولئك الذين يقولون بأنني أنجز سينما غامضة.. لا، أنا أريد أن أحقق سينما تخاطب الإحساس أولا.

23- **تزخر كل أفلامك برموز ذات حمولات ودلالات يجعلها أكثر نخبوية.. ففي أفلامك اشتغال على الكتابة والإخراج والمونتاج.. وذلك لا يجعلها تمنح ذاتها لكل المتفرجين.. ألا ترى بأن التكثيف الرمزي سيف ذو حدين؟**

- أنا لا أضع رموزا من أجل أن يفهما الناس، ولكن من أجل أن تخاطبهم فقط.. فإن استطاعت أن تخاطبهم فسوف يفهمونها.. ولا يمكن أن تتوفر على سر معين من أجل حل شفرات الرموز قصد فهمها.. أحاول أن أوظفها دراميا، وبالتالي، يتشكل معناها من داخل الفيلم وليس من خارج الفيلم، فالرمز لا يتشكل من خارج الفيلم.. وإذا تتبعت الفيلم من البداية إلى النهاية فسوف تخلق فيلمك.. أنا لست في حاجة إلى من سيفهم أكثر من الآخر لأنني لا أبحث عن "الفَاهِم الكبير".. فلكل امرئ نصيبه.. هناك من يفهم فيلمي أكثر مني لأن مجموعة من ردود الأفعال قد فاجأتني بأشياء وأفكار لم أفكر فيها نهائيا...

24- **صحيح أننا لا نفهم، في بعض الأحيان، كيف سَيُؤَوِّلُ المتلقي العمل الإبداعي ولكن هاجس المبدع يظل دائما منشدا إلى كيفية تلقي الجمهور لذلك العمل، ومن هنا يأتي خوفه وقلقه؟**

- لو كنت أعرف كيف سيكون مصير فيلمي فلن أغامر بإنجازه لأنني عرفت ذلك مسبقا.. فالمغامرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكبيرة هي التي تجعلني أسير نحو الأمام.. وأنا الآن على أبواب تصوير فيلمي الروائي الطويل الثاني، لا أستطيع أن أتكهن بالشكل الذي سيكون عليه، وفي ذلك سحر الفن. لقد قال بيكاسو: "إذا عرفت كيف ستكون لوحتي فلن أرسمها"...

25- ما هي أكبر الأشياء التي فاجأتك من لدن المتلقي على مستوى تأويل أفلامك؟

- لم يفاجئني أي شيء.. بالعكس، لقد وجدت بأن عدد قراء (Lecteurs) الفيلم أكثر من عدد المتفرجين (Spectateurs).. أعتبر أن ذاك الذي يكره الفيلم متفرجٌ إيجابي.. فالمتفرج السلبي الوحيد الذي لا أقبله، ذاك الذي يغادر القاعة.. أقول بأنه غيرعادل، أما من بقي إلى الأخيروقال لي بأن الفيلم رديء فأنا أشكره على ذلك لأنه تجرأ على قول ذلك بعد المشاهدة الكلية للفيلم...

26- يكون لظهور بعض الممثلين في أفلامك مَلمَحٌ مُغَايِرٌ لبعض الأدوار النمطية التي قد جسدوها في أفلام أخرى رغم أنني أعتبر بأن الممثل لا يُنَمِّطُ نفسه بل الإخراج هو الذي يقوم بذلك.. وبالتالي، فهناك ممثل جيد وهناك ممثل ضعيف.. هذه هي المعادلة.. ما هي الأسس التي تعتمدها في اختيار الممثلين؟ كيف تدبر علاقتك بالممثل؟ ما التصور الذي تنطلق منه؟

- عندما يكون الممثل أمامي فلا بد أن يقدم صورة الشخصية التي كتبت.. لم أعد أرى فيه شخصية أخرى غيرها.. فعندما أصل عند الممثل، فذاك يعني أنني قطعت أشواطا كبيرة سابقة، فأنا أعيش سنتين رفقة مشروعي: لدي تصورات، إيماءات وحركات، إيقاع، لباس، حلاقة.. لذلك أكون مضطرا لإخراجه من هويته الشخصية وأن أدخله إلى الهوية السيناريستية.. هذا هو الممثل بالنسبة لي.. والممثل لا يخيفني.. أختار من أريد، والتنميط لا يهمني، فإن استطعت أن أضعه في الشخصية فقد انتفى ما سبق.. فإدارة الممثل تستطيع أن تحسسه بذلك الانتقال، وذاك هو السر في حدود ما أعتقد...

27- ما رأيك في بعض النقاشات الدائرة في الحقل السينمائي بالمغرب حول قضايا الكم والكيف، واللقطات الساخنة، والدعم، وانقراض القاعات، وتفريخ المهنيين غير الأكفاء (خاصة المخرجين).. ما هو موقفك من كل هذا؟

- أعتقد بأنه إيجابي، فهناك حركية، وهي كفيلة بأن تخلق علاقات قوى، وأن تميز الأكفاء عن غيرهم، وستخلق لنا، حينها، المخرجين المبدعين، والوثائقيين، والسينمائيين، ومخرجي الروبورتاج.. نحن الآن في مرحلة خلط الأوراق، ولكن كل واحد في بداية السباق يعتقد بأنه أحسن عداء.. لننتظرهم في الأخير.. فالطبيعة مُشَكَّلَة بهذه الطريقة، إنها لا يمكن أن تكون خارج التوازن.. فالفوضى مرحلية، وسيعم النظام فيما بعد بالتدريج.

بِيدُوزَا*

سيناريو محمد اشويكة

جينيريك البداية.

موسيقى.

1- منظر خارجي/نهار: حي قصديري:

منظر عام لحي شعبي من أحياء الصفيح بالقرب من عمارة شاهقة البناء.

2- منظر خارجي/نهار: حي قصديري:

لقطات متوالية تبين الحياة العادية داخل الحي: أطفال صغار يركضون، الناس متكدسون أمام "السَّقَّايَة" للتزود بالماء، الأزبال متناثرة في كل مكان، نساء ورجال شيوخ يجلسون أمام "البراريك".. نظراتهم توحي باليأس...

3- منظر خارجي/نهار: زقاق من الحي القصديري:

نرى طفلان توأمان (سعيد وسعيدة) لا يتجاوز عمرهما الثامنة، يحمل كل واحد منهما محفظته على الكتف، ويتسابقان نحو باب "البَرَّاكَة" وهما يقذفان قارورات الزيت البلاستيكية بأرجلهما...

يدفعان الباب ويدخلان...

4- منظر داخلي/نهار: داخل بهو المنزل القصديري:

يجلس سعيد وسعيدة أمام مائدة صغيرة مستديرة.. تَخْرُجُ أمهما (زينب: 26 سنة) من وراء ستارة تقع في إحدى أركان "البَرَّاكَة".. تضع أمامهما إبريق الشاي والخبز الحافي.. تشرع في صب الشاي بعد أن جلست بينهما أمام طاولة صغيرة متواضعة.. تُقَسِّمُ الخبز بيدها وتُنَاوِلُ لكل واحد منهما كسرة وهي تخاطبهما:

الأم

كولوبالشوية..دابة تشرك لشي واحد فيكم...

تُنْهِي سعيدة كأسها بسرعة وفمها مملوء بالخبز.. تضع الكأس بعنف فوق الطاولة.. وتبدأ بالشهيق لأن المضغة قد علقت بحنجرتها...

تضرب الأم على عنق ابنتها وهي تقول:

الأم

كنكول ليك دايما كولي بالشوية ألحلوفة...

تلتفت الأم صوب سعيد آمِرَة إياه:

الأم

خوذ البيدو أو سير جيب الما من السقاية راه اختك غادي اتجيف...

سعيد (بغضب)

أنا ديما حَا"ينْ علي.. غير نْبَانْ ليكم.. سير جيب الما...

---

* أخرجه عز العرب العلوي لمحارزي:

5-منظر خارجي/نهار: قرب السَّقَايَة:

سعيد قادم باتجاه السقاية المكدسة بالناس.. يمسك البيدون بيده اليمنى، ويضربه برجله اليسرى تارة، وباليمنى تارة أخرى.. بالتتابع...

6- منظر خارجي/نهار: بجانب السَّقَايَة:

ينشب بين سعيد وأحد الأولاد (لا يتجاوز 8 سنوات) نقاش حول من له أسبقية التزود بالماء.. يتحول الشجار إلى عراك.. يتغلب سعيد في الأخير...

7- منظر خارجي/نهار: داخل المنزل القصديري:

نشاهد سعيد وهو يلعب كرة القدم رفقة مجموعة من الأطفال، وقد وضع البيدون على مقربة من الملعب غير مبال به...

ضجيج الأطفال يُسْمَعُ من بعيد...

8- منظر داخلي/نهار: داخل الحي القصديري:

تلطم الأم فخديها وتنهض بسرعة متوجهة نحو الباب.. تديره بحذر وتطل مترقبة وصول ابنها...

9- منظر خارجي/نهار: ساحة الحي القصديري:

نرى الطفل الذي نشب بينه وبين سعيد العراك قرب السقاية.. يقترب خلسة من البيدون.. يستل من جيبه كيسا مربعا صغيرا مصنوعا من الورق.. يقطع الكيس بسرعة.. يُفْرِغُ محتواه بالبيدون.. ينصرف دون أن ينتبه إليه أحد...

10- منظر داخلي/نهار: داخل المنزل القصديري:

تأمر الأم ابنتها سعيدة التي ترقد فوق الحصير على بطنها، وهي منهمكة في إنجاز تمارينها المدرسية بالذهاب قصد البحث عن أخيها:

الأم

نوضي شوي خوك مالو تْعَطَّلْ...

سعيدة

راه عندي التمارين بزاف أماما...

الأم

قلت ليك نوضي...

11- منظر خارجي/نهار: ساحة الحي القصديري:

سعيدة تنادي سعيد بكل ما أوتيت من قوة واضعة يديها حول فمها بشكل دائري:

سعيدة

و ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا سعيييييييييييد . . سعيييييييييييييد.. آجي تْكَلَّمْ لمَامَا...

يسرع سعيد نحو أخته.. يأخذ البيدون.. ينصرفان بسرعة...

12- منظر داخلي/نهار: أمام المنزل القصديري:

يلتقي الاثنان بأبيهما (عمر: 30 سنة، موجز في الأدب العربي) القادم من العمل.. يسرعان لمعانقته.. يضع الدراجة التي تبرز الجريدة في مقودها على الأرض.. ينحني لمعانقة الإبنين دفعة واحدة...

يمسك البيدون، بعد ذلك، ويتمادى في الشرب بلهفة دون أن يتنفس.. يُنَاوِلُ الأب البيدون لزوجته التي فتحت الباب...

يدخل الجميع...

13- منظر خارجي/نهار: في الزقاق:

نشاهد بركن ما نفس الطفل الذي تعارك مع سعيد وهو يختبئ بحذر.. يأخذ بيده حجرا التقطه من جانبه.. ينظر يمنة ويسرة.. يقذف به "براكة" أسرة سعيد ويهرب...

14- منظر خارجي/نهار: باب المنزل القصديري:

تطل الأم يمينا وشمالا.. لا ترى أحدا على الإطلاق...

تغلق الباب قائلة:

الأم

بسم الله الرحمان الرحيم.. ألعفاريت هاذو...

15- منظر داخلي/ليل: غرفة من غرف المنزل القصديري:

نشاهد الأب يتألم بشدة وهو يمسك ببطنه.. يحيط به أفراد أسرته (الزوجة والأبناء) وأمارات الحزن على وجوههم...

16- منظر داخلي/نهار: إحدى الغرف بالمستشفى:

الأب مُمَدَّدٌ فوق السرير.. والطبيب يتحدث مع زوجته:

الطبيب

راجلك ألالة شرب شي حاجة سامَّة في الما.. كون تعطلتو غير شوية كان يمكن يموت...

الزوجة

الله يحفظ أدكتور...

الطبيب

خوذوا الاحتياط مزيان...

يلتفت الطبيب على الأب قائلا:

الطبيب

كيف كتحس دابة؟.. لاباس؟.. انت زعما راك قاري.. خاصط ما اطِيحْشْ في بحال هاذ الحالات...

الأب

الكفاح من أجل الحياة ينسيك كل شيء!

17- منظر داخلي/نهار: عودة للغرفة بالحي القصديري:

تحضر الأم وجبة الفطور.. يغسل الطفلان وجههما في ركن من أركان البراكة من البيدون المُشَارِ إليه...

فجأة! نرى سعيد يحك عينيه ويبكي مناديا أمه:

سعيد

آي.. آي.. آي.. ماما عيني كيحرقوني...

سعيدة

آياي.. ياي.. آي.. حتى أنا أماما...

18- منظر داخلي/نهار: مكتب الطبيب:

تجلس الأم على كرسي بجانب ابنتها التي تضع ضمادة فوق عينيها بينهما يفحص الطبيب عيني سعيد...

الطبيب

هاذ الأطفال دخلات ليهم في عينيهم شي مادة سامة من الما اللي غسلو بيه.. اتسبَّاتْ ليهُم في التهاب حاد.. ياك كنوصيك ألالة ديما باش تْكُونِي على بال...

سعيد

اعلاه حْنَا إمتى غادين إيديرو لينا الما في الدار؟

19- منظر خارجي/نهار: زقاق وسط الحي القصديري:

يتجه سعيد صوب السقاية وهو يضرب البيدون مرة برجله اليمنى، ومرة أخرى برجله اليسرى، ماسكا إياه بيده اليمنى...

سواد.

موسيقى.

جينيريك النهاية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراحل محمد شبعة

التشكيلي والإنسان والقارئ

أحمد بن يسف- إشبيلية

شَكَّلَ المرحومُ محمد شبعة واحدا من التجاربِ التشكيلةِ البارزةِ في المغربِ، كان أُستاذا من العِيارِ الثقيلِ. راكمَ معرفةً وإدراكاً جيّدينِ في قراءةِ اللوحةِ، ورسَّخَ تقاليدَ تنظيريةً لافتةً على مستوى أدَبيةٍ وتِقنيةٍ و ثَقافةِ التَّأملِ النقدي للعَملِ الفنيِّ التشيكلي بدرجةٍ من الحسِّ الوَقَّادِ.

وعلى الرغمِ من أن الفنانَ الراحلَ محمد شبعة الذي ازداد سنة 1935، قد تقلدَ عدةَ مناصبَ إداريةً بعيدةً عن مَجالِ ممارستِه الفنيةِ وانشغالِه الإبداعي وهو عالمُ التشكيلِ باستثناءِ بعضِها كإدارةِ المدرسةِ الوطنيةِ للفنونِ الجميلةِ بتطوان التي أتاحت لي الفرصةَ لتجديد علاقتي به، على الرغمِ من ذلكَ لم يجلعَهُ يتقاعسُ عن الارتباطِ وجدانيا وتفكيراً ومُمارسةً بالفنِّ التشكيلي.

ولعله يكونُ مناسباً، خلال عملِهِ بمدرسةِ الفنون الجميلةِ بتطوان، الوقوف على رصيده الإنساني والتربوي الذي خلَّفه بهذه المؤسسةِ الراسخةِ.وقدْ عُرِفَ عنه أنه سَعى في بلورةِ جُهدٍ تَنظيري على مستوى المنهجيةِ التعليميةِ الكلاسيكيةِ والتقنيةِ والأكاديميةِ، وفي محاولةِ إغناء الرصيدِ اللامعِ في التكوينِ التشكيلي الذي خلَّفهُ في ذاتِ المؤسسةِ أساتذة روادٌ أكفاءٌ كالمرحوم المكي مغارة وعبد الله الفخار و محمد السرغيني وسعد السفاج أطالَ الله عُمرَهُ وغيرِهم، ومن قَبلِهم أيضا أساتذةٌ إسبانٌ كان لهم حظٌ وافرٌ من الكفاءةِ والمقدرةِ. وعلى الرغمِ من أن جهودَهُ تلك كانت تصطدِمُ بتحدياتٍ عمليةٍ ، إلاَّ أنها مع ذلكَ تبقى ذاتَ قيمةٍ لافتةٍ تعكسُ انشغالَ صاحبِها بالاجتهادِ في قضايا منهجِ التلقينِ والتكوينِ التشكيليين.

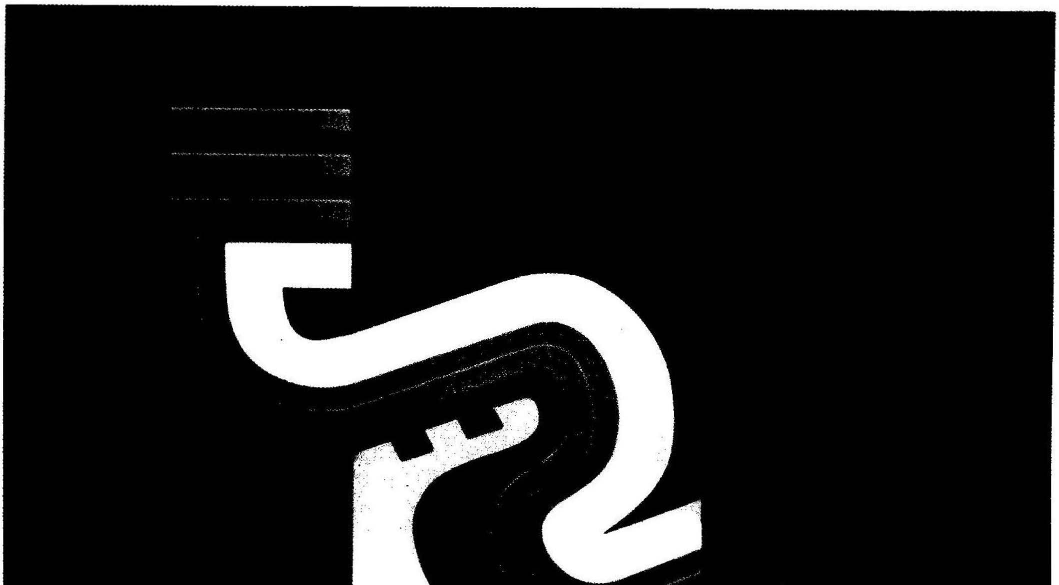
و كان بَرزَ في المنهجِ التعليمي الذي بلورهُ شبعة استعمالُه للغةِ الحداثةِ والمعارفِ العصريةِ يتلقاها الطالبُ منذ التحاقهِ بمدرسةِ الفنونِ كما منحَ أيضا اهتماماً واسعاً لسيكولوجيةِ الخطوطِ والألوانِ وعدةِ موادٍّ أُخرى خارجَ التكوينِ المدرسي للفنونِ .

كلُّ هذه المفاهيم استثمَرَها المرحومُ في عَمَلِهِ الشخصي القليلِ لسوء الحظِّ حيث لم يكنْ له إنتاجٌ كثيرٌ من الأعمالِ الفنيةِ، وذلك لكونِه انصرَفَ إلى عالَمِ التنْظيرِ والبحثِ في عالَمِ الشكلِ واللونِ والحداثةِ. و كان ذلكَ يُبعدُه عن كل المقاييسِ الكلاسيكيةِ لتركيبِ فضاءِ اللوحةِ. لأنه كان مقتنعاً أنَّ اللوحةَ ليست من الظروري أن يكون هدفُها هو روايةُ قصةٍ أو تسجيلُ حدثٍ. أو أنَّ اللوحةَ يمكنُ أن تكونَ، زيادةً على جماليتِها الفنيةِ بألوانٍ واشكالٍ وخطوطٍ، وثيقةً للحياةِ التي يعيشُها المبدعُ .وكان هذا البعدُ أحدَ مُكوناتِ اللوحةِ على مدى تاريخِ هذا الفنِّ. وذلك أيضا هو ما يجعل اللوحةَ كاملةً قدرَ المستطاعِ، إذْ أنَّ حصرَ اللوحةِ في أي منهجٍ او مدرسةٍ فهي تَبْقى خطاباً جمالياً فنياً يعكسُ كل مكوناته سواءٌ أكانَت تجريديةً أو كلاسيكيةً.

كان للمرحوم محمد شبعة جهودٌ تَنظيريةٌ عدةٌ في فلسفةِ الجمالِ وعَلاقتِها بالتذَوُّق الفَنيِّ والثقافةِ والمجتمعِ وخصوصاً في بلادنا التي لم تَعرفْ ميدانَ التعليمِ التشكيلي حتى أواخر 1945 حيث جرى تأسيسُ مدرسةِ الفنونِ الجميلةِ على يدِ ماريانو برتوشي

وختاما كان المرحومُ محمد شبعة ممتعاً في حديثِهِ وأستاذا بارعاً في خطابِه بعيداً عن كل انفعالاتِ الحرَجِ أثناءَ الحديثِ، فقد جالستُه مراتٍ ومراتٍ عديدةً في مَرسَمِي الصيفيِّ بمُركبِ ريستينغا. وكان غالبُ حديثِنا مُنصباً على التشكيلِ وقضاياهِ الفنيةِ والجماليةِ والإنسانيةِ والتعلمية، وكان الحديثُ بطبيعةِ الحالِ كما لو أنه فسحةٌ في أفقٍ لا ينتهي، كأنه بحرٌ ترى شاطئَه ولا ترى نهايتَهُ.

رحمَ اللهُ الفقيدَ محمد شبعة وأسكنَهُ فسيحَ جنّاتِه.



محمد شبعة :

السؤال العالق

أحمد جاريد

ذات ظهيرة صيف في مدريد ساقنا الحديث عن التجربة الفنية الكتالانية وعن (تابييس)، وتحديدا موهبته التأملية وتطابَقَ إعجابنا بالقدرة النقدية وسِعَتَهُ التنظيرية لمفهوم جمالي جديد لا يمكن أن تنتبه له إلا الفلسفة أما كُتاب الأوراق الصحفية، بحكم احترافنا، كنا متفقين أنهم لا في العير ولا في النّفير. وبين نخب ونخب كان من الطبيعي أن يحط بنا الكلام في مرتع المقارنة بالتجربة المغربية. أثنيت على كونه يحضا بقصب السبق بين الفنانين في الكتابة عن الفن. بادلني ذات الإحساس معتبرا إياي ذو ناصية مماثلة بالنسبة لفناني جيلي. خَجِلْتُ من كلامه لكن في ذات الوقت غمرني اعتزاز كون شبعة يصرح بهذا الاعتراف، ثم أضاف:

- القاسمي أيضا.

التبس عليه اسم آخر، مسك برأسه يتذكر. قلت مضيفا :

- هناك فنان صديق يجايلني، إسمه حسان بورقية.

- بالضبط. هو من أقصد. لا أعرفه شخصيا، لكن يبدو أنه يفكر جيدا فيما يرسم.

أردفتُ قائلا :

عبد الكبير ربيع أيضا يفكر جيدا فيما يصبغ، وإن كان لا يَكْتُب.

غير أنه تجاهل سماعي. تجنبتُ أنْ أُعَلِّق على تغاضيه تحاشيا للحساسيات الشخصية.

محمد شبعة فعلا من فناني الستينيات المثقفين القلائل. من جيل مغرب فجر الاستقلال. نَشَر عدة كتابات عن الفن الحديث المغربي من باب النضال. فإلى جانب تكوينه الأكاديمي الفني الذي أكْسَبَه تجربة محنكة ثابر شبعة بعصامية من أجل تكوين نظري، وبعد عودته من إيطاليا حيث تلقى دراسته الفنية ساقته ظروفه قُبَيْلَ انتفاضة 1965 إلى التعرف على دائرة من مثقفين اليسار المغربي وطدتْ بينهم الماركسية اللينينية (مجموعة أنفاس) ومن جهة ثانية (مجموعة 65) وهي نخبة من الفنانين وإن هم ليسوا على نفس القدر من الانخراط السياسي لكنهم فنانون منشغلون مع ذلك بالبحث عن طرق أصيلة لتطبيق نظريات الهوية في الفن الحديث المغربي ومن بين هؤلاء إضافة إلى محمد شبعة هناك محمد المليحي وفريد بالكاهية ...ويشاء القدر أن يكون أول فنان يغادر هذه المجموعة إلى دار البقاء.

محمد شبعة ليس فنانا رائدا فقط بل فنانا مؤسسا. فهو إلى جانب مولاي احمد الشرقاوي، أول من طرح سؤال الهوية في الفن المغربي بكيفية جِذرِية، وإن لم يجد نفس الجواب البصري كما توصل إليه الشرقاوي أو كما توصل إليه فريد بلكاهية إلا أن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خطابه في الفن كان يتقدم منجزه بكثير. فضلا على أنه خطاب يتسم بالشجاعة والجرأة وهو بالضبط، في اعتقادي، ما جعل من الفنان الراحل فنانا بارزا.

لكن هل يمكن اختزال تعاطي محمد شبعة للتنظير التشكيلي مرده للمناخ السياسي السائد آنذاك ؟

في سياق تصنيف اتجاه محمد شبعة الذي يراوح اللونية الغنائية والتجويد الهندسي ويُعَرِّفُ نفسه بأنه يقف في منتصف الطريق بين بيكاسو وكاندانسكي . تأثره بكاندانسكي ليس فقط على مستوى المرجعية التي جعلت من شبعة الفنان التجريدي بامتياز وملون بارع، بل كاندانسكي Wassily Kandinsky هذا الروسي الأصل والألماني ثم الفرنسي الجنسية من أهم الفنانين الذين جمعوا بين الرسم والكتابة عن الفن كما فعل محمد شبعة.

تأثُر شبعة بكاندانسكي وقبله بـ (جاكسون بولوكJakson Polok-) كان سابقا عن تأثره بمجموعة أنفاس غير أن أطروحة كاندانسكي الذي أسس التجريدية تنهض على تحرير الرسم من التشخيصية وفك ارتباطه بالتمثلات الواقعية، وهي المصادفة الذهبية لدى محمد شبعة لقطع حبل السرة مع (ماريانو بيرتوتشي- Don Mariano Bertuchi) إبان مدرسة الفنون الجميلة بتطوان : «لم أبدأ بصياغة مواقف وانجاز أعمال ضد ما كنت تعلمته بالمدرسة إلا بعد انصرافي منها » يقول شبعة. ويبدو لي أن تصفية عقدة أوديب ستحمل نوعا من الازدواجية وهو المأزق الأول الذي سيخلق مفارقة في المنجز الفني لدى شبعة من حيث ان الخطاب الايديولوجي (الالتزام الفني) لايجد صداه البصري. فبينما اللوحة تنتصر للتجريد وللجمالية وأحيانا للتزيينية فيما الخطاب ينتصر للواقع إلا أن بعض القراءات كانت تجهد نفسها في إكراه اللوحة على قول أشياء لم تقلها إلا بطرق قيصرية. ولو أن نية الراحل صارمة ولا غبار عليها في دمج منجزه الفني ضمن الحياة اليومية ومعانقة قضايا الجماهير، الشيء الذي أدى من أجله الاعتقال سنة 1972.

وهذا الوعي الإيديولوجي هو بالتحديد الذي كان وراء تزعم محمد شبعة لفكرة مناهضة الفلكلور الفني والتصوير «الساذج» (الشعيبية طلال، بنعلال، مولاي أحمد الإدريسي ...) المدعومين من طرف نقاد وأروقة «كولونيالية النزعة» تُبْقي على تحْقير الفن المغربي الحديث.

الصرامة الإيديولوجية التي ألْقَتْ بضلالها على صرامة صباغته البنيوية طيلة ما يناهز عشرين سنة أي حتى غاية 1983 إلى أن تخلى عنها بعد مخاض سياسي شمل مثقفي وشعراء السبعينيات بدورهم حيث كان الهاجس السياسي يتحكم في المنجز الإبداعي « إن صباغتي لسنوات الثمانين كانت فضائية ومهواة بالأكسجين، هوائية وطائرة سجلت قطيعتي مع الإيديولوجيا كاشتراط لصياغة الإبداع . إن التصميمية الصارمة التي ميزت أعمالي السابقة قد أخْلَتْ الطريق لصباغة تتنفس «. وسواء في هذه المرحلة التي دامت من 1983 إلى 1993 او في المرحلة التي تلتها والتي سماها الفنان تأسيس ما بعد الحداثة والمتميزة بحركات عصبية اندفاعية للفرشاة وحرية اليد المتوترة معتمدة على الألوان الأساسية هَمُّها الأول التعبير والتفريغ دونما اهتمام تزييني كما كان الحال في السابق. وهي مرحلة كانت مقرونة بمحن مادية وصحية كنت قريب منه لمعاينتها .ففي كل هذه المراحل الثلاث بقي سؤال الهوية معلقا منذ عودته للمغرب سنة 1964 . هذا السؤال الذي أجاب عنه الشرقاوي وفريد بلكاهية كل بطريقته الخاصة دون تنظير. فالتنظير الإيديولوجي بهذا المعنى لم يكن قيمة مضافة بقدر ما كان مطبة تثقل أرجل الإبداع. فالمفهوم الجمالي في اللوحة ليس رسالة بل عملية تأمل وعملية ممارسة إبداعية . وكاندانسكي الذي هو مرجع شبعة كان فر من كماشة فن البروباكاندا السوفياتي ومن هيمنة الخطاب الإيديولوجي على الفن كي يؤسس لمفهوم جمالي جديد يسير على قدمين: الكتابة والرسم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عاش كما رحل

منتصراً لمبادئه في الفن والنضال

ابراهيم الحيْسن

كثيرة هي اللقاءات التي جمعتني بالراحل السي محمد شبعة كلها بالرباط والدار البيضاء، حيث جالسته مرة في أحدها بحي أكدال زهاء ثلاث ساعات كلها حديث عن رحلته الطويلة مع اللوحة والكتابة وعن رؤيته حول التعليم الفني والدرس الجمالي بالمدرسة المغربية، إلى جانب استضافتي له قبل عقد ونصف في برنامج "لقاء في الثقافة والإبداع" (30 د.، بالهاتف) الذي كنت أنشطه بإذاعة العيون الجهوية، وكان موضوع الحلقة "البعد الجمالي في المشغولات اليدوية الصحراوية" على اعتبار أنه قضى فترة مهمة مكلفا ومشرفا على مشروع متصل بتنمية قطاع الصناعة التقليدية في مدينة العيون والصحراء عموما، دون الحديث عن لقاءات أخرى بمناسبة ندوات ومعارض تشكيلية شاركنا فيها أو حضرنا لها، فضلا عن حفل تكريمه من طرف اتحاد كتاب المغرب وقت كان صديقنا المشترك الشاعر حسن نجمي رئيسا له، وأصدر الاتحاد بالمناسبة كتابا مونوغرافيا يؤرخ لتجربته الجمالية موسوما بـ"الوعي البصري في المغرب" - يوليوز 2001.

كنا مرة نستعد للاحتفاء به وتكريمه ببوجدور وكان سعيدا بذلك وأنجزت بالمناسبة شريطا سمعيا بصريا (7 د.) يؤرخ لجانب من مساره التشكيلي والجمالي الراقي، غير أن وعكة صحية مفاجئة ألمت به وقتئذ حالت دون تحقيق هذا المبتغى.

حظي الفنان شبعة بتكريم من طرف اتحاد كتاب المغرب وقت كان الشاعر حسن نجمي رئيسا له، وأصدر بالمناسبة كتابا مونوغرافيا يؤرخ لتجربته الجمالية موسوما بـ"الوعي البصري بالمغرب كتاب مونوغرافي" - يوليوز 2001، كما عاش تجربة الحبس بسبب نضاله داخل صفوف اليسار المغربي، حيث قضى فترات من الاعتقال ضمن نشطاء حركة أقصى اليسار سن 1972. سبق له إدارة المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة بتطوان خلال تسعينيات القرن الماضي. في ما يأتي ورقة حول مسار الفقيد:

قتل الأب بيرتوتشي:

حين حط الفنان محمد شبعة الرحال بتطوان وعمره لا يتجاوز عشرين عاما، قادما إليها من طنجة، مسقط رأسه، طالبا ممتلئا بالحيوية والحماس، كان يحمل في ذهنه مشروعا جماليا لم تتضح أبعاده الحقيقية سوى بعد ولوجه مدرسة الفنون الجميلة في بحر الخمسينات والتتلمذ على يد الأستاذ ماريانو برتوتشي Don M. Bertuchi الذي أرسى دعائم الفن التشخيصي والتصوير الزيتي بشمال المغرب..

هناك، ومنذ ذلك الوقت، سيتجاوز محمد شبعة تقنية الألوان المائية التي كان يمارسها بسهولة وسينفتح على مواد وأسناد تعبيرية أخرى كالطين والجبس وما نحا نحوهما.. كما سيكتسب - رفقة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعة من زملائه الفنانين وفي طليعتهم رفيق الدرب محمد المليحي- الكثير من المفاهيم البيداغوجية والتقنيات الأكاديمية المتنوعة التي سيتم تفجيرها لاحقا، خصوصا بعد التوجه إلى روما وأمريكا التي أعجب الفنان محمد شبعة بفنونها المعاصرة، لاسيما تجربة الفنانين جاكسون بوللوك وفرانز كلاين.. فـ "بتأسيس مدرسة الفنون الجميلة بتطوان، على الرغم من عيوب برنامجها، أتيحت لنا الفرصة لتعلم أشياء أساسية ما كنا لنتعلمها لولا هذه المدرسة، بل إن الثورة على ذلك لم تكن ممكنة إلا بما تعلمناه" - الكلام للفنان شبعة..مضيفاً: "غير أنني لم أبدأ بصياغة مواقف وإنجاز أعمال ضد ما كنت تعلمته بالمدرسة إلا بعد انصرافي منها، إذ لم يكن من المعقول يومئذ أن أنصرف للدراسة والتحصيل، وأنتقد ذلك أيضا بصدق !!"..

لم يكن الموقف سهلا أن يعلن التلميذ ثورته على الأستاذ وتجاوز دروس بيرتوتشي الأب الذي كان من الضروري قتله - رمزيا- لخلخلة الفهم الجامد التي ساد التصوير المعاصر بالمغرب وإعادة صياغته على قاعدة جديدة تنطلق من إحياء الفنون الشعبية الوطنية التي رسخت حضورا عضويا عميقا في التربة المغربية الخصبة التي تمتد جذورها إلى التراث العربي الإسلامي والإفريقي..

كان ذلك بمثابة المنطلق الرئيسي لتشكيل وعي الفنان المغربي ورسم اختياراته في مناخ مضطرب شهد نقاشا إيديولوجيا حادا ظل يرفض في العمق تشويه وتمييع الوجدان الجمالي المغربي عبر احتضان مشبوه وتشجيع غير بريء لرسامين عصاميين، غير مسلحين بالمعرفة النظرية الكافية. فقد كان لزاما تأهيل الفنان المغربي تأهيلا مزدوجا يأخذ بعين الاعتبار امتلاك ناصية الصنعة (العمل الفني)، وفي نفس الوقت التزود بالثقافة اللازمة التي تؤسس وتقعد للممارسة العملية.

وكان الفنان محمد شبعة محقا بانتباهه الدقيق وتصديه - إبداعيا- لكل تحقير برَّاني أو وصاية أجنبية على التفكير التشكيلي والوعي البصري الوطني وحبسهما في مجرَّد إنتاج رسم فطري فولكلوري اعتبر ساذجا Naïf ويقوم على الغرابة والتخلف..

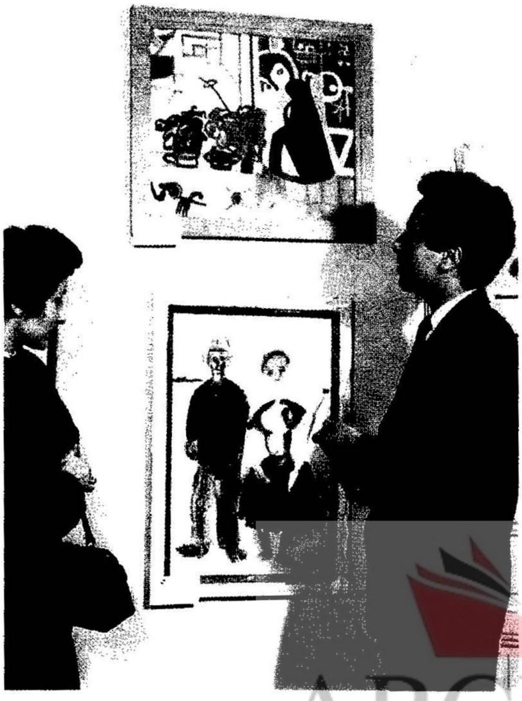
كما كان السياق التاريخي والسياسي وقتئذ مشتعلا صعبا ومركبا ومليئا بالصراع الإيديولوجي، ولم يكن من السهل كسب الرهان وسط هذا الغليان وإنقاذ جيل (أو أجيال) مرتبك من الرسامين والمصورين وتأطيرهم ثقافيا وإبداعيا لتجاوز الإعاقة التي أحدثتها العقلية والسياسة الكولونيالية في الجسم الإبداعي المغربي، وبالتالي الانخراط بروح وطنية في بناء مغرب بداية الاستقلال..

بهذا التفكير السامي، وبهذا الوعي الجمالي الصاحي، بذل الفنان محمد شبعة جهدا كبيرا لكي ينتصر لمواقفه الإبداعية المعاصرة، تمثل أساسا في قيادته لحملة وطنية توعوية، إلى جانب بعض زملائه الفنانين، والذي ظل يروم من ورائها وضع تجربة وقيمة برتوتشي في سياقها التاريخي (أو الميزان بالتعبير الشعبي المغربي)، وبالتالي إعادة الاعتبار للموروث التراثي والجمالي الوطني ومنه النقوش والزخارف الشعبية والمنسوجات والجبس والفسيفساء والمطروزات والزليج والمشربيات Moucharabiehs.. ومختلف الصنائع والمشغولات اليدوية التي ينتجها الحرفيون التقليديون..

هذا الجهد، الذي وجد أرضية خصبة عكستها أجواء الأفكار السياسية والإيديولوجية التي كانت تملأ مساحات واسعة من انشغالات المثقفين والمفكرين المغاربة التقدميين، تجسد كثيرا في البحث الصباغي والنحت وإدماج الفن التشكيلي في البناء المعماري والانفتاح على ثقافة وفنون القرى والأرياف، فضلا عن الكتابات التنظيرية للحداثة الفنية (باللغتين العربية والفرنسية)، وقد نَشر الكثير منها بعدة منابر ثقافية وإعلامية وطنية وعربية: الثقافة الجديدة، ماروك آرت، أنتغرال، الإشارة، فنون، رواق..ثم مجلة مجلة "أنفاس" Souffles

(ذات التوجه اليساري) التي كان يديرها الشاعر عبد اللطيف اللعبي ومن أعضائها الطاهر بنجلون ومصطفى النيسابوري وعبد الكبير الخطيبي، وكلهم يكتبون باللغة الفرنسية. وقد خصصت هذه المجلة عددا مزدوجا (7 و8 غشت 1967) للفنون التشكيلية بالمغرب رصدت من خلاله حصيلة أكثر من عشرين سنة من الإنتاج الجمالي بالمغرب.

ولا شك أن الأفكار والأسئلة البصرية والقضايا الجمالية التي أثيرت في ذلك الوقت - والتي كان الفنان محمد شبعة من أكبر المدافعين عنها- كان لها الأثر الإيجابي في إغناء التجربة التشكيلية وإنضاجها بالمغرب وتخليصها من أية عملية إنتاجية تمليها رغبات سياح عابرين (فن الكليشيهات/ الكارت بوسطال مثلا)، أو تنسجم مع مواقفهم الساخرة..



من تطوان.. إلى روما..

في عام 1955، سيحصل الفنان التشكيلي محمد شبعة على دبلوم استكمال الدروس من مدرسة الفنون الجميلة بتطوان ليتجه إلى روما بعدما استفاد من منحة لمتابعة التكوين بأكاديمية الفنون الجميلة بالعاصمة الإيطالية..

من هناك كانت البداية الحقيقية لانفتاحه الجمالي المباشر على مختلف التعبيرات الحداثية التي تميز بها الفن التشكيلي الأوروبي في ذلك الوقت. هذا الانفتاح بدا جليا في مجمل القماشات والورقيات التي نفذها الفنان شبعة على إيقاع صباغة حركية غنائية تعتمد السواد كقوة تعبيرية لتبرير البياض.. بياض اللون وبياض السند..

أليس في الأمر مفاضلة طيفية ما؟ ربما.. أعتقد..ذلك أن "الألوان المتباينة إذا جمعت في المنظر تكون أحسن من الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأسود " كما يقول إبن سنان الخفاجي في سِرِّ الفصاحة/1969..

وقد أدى إعجاب الفنان محمد شبعة بالفن الأمريكي المعاصر/الذي تسرب آنذاك إلى إيطاليا وبخاصة أعمال الفنانين **فرانز كلاين**F. Kline وجاكسون بوللوك J.Pollock بكل خصائصها الجمالية التي تتجذر في تربة الفن البصري « الأوب آرت »والفن الحركي Action painting/ إلى إنجاز مجموعة من الأعمال الصباغية بألوان شبه أحادية. أو اعتماد أسلوب اللونية الواحدة، أبرزها الأحمر الطابوقي، المعروف أيضا بالأحمر المعدني الآجوري، على الأبيض..

عقب ذلك، سيعود الفنان محمد شبعة إلى بلاده المغرب مزوَّداً بتكوين فني أكاديمي منحه رصيدا جماليا غنيا سيمكنه من فهم وفك أسرار الصباغة الحديثة فهما جيدا وإنجاز مجموعة من اللوحات والجداريات والتصاميم المعمارية الحديثة المبنية على الدقة والانضباط، والمؤسسة وفق أساليب هندسية عصرية تعكس طبيعة التفكير العقلاني الذي تميز به إنسانا وفنانا..إلى جانب استعمال الألوان الصارخة والمتقدة التي كانت تبدو في قطعه الفنية صافية وهادئة استنادا إلى الاستنتاج الذي توصلت إليه الناقدة طوني مارايني، مثلما كانت

تمتد لثقافته المتقدمة وتعكس فلسفته الجمالية الواسعة التي كان يجسدها فوق السند بخبرة عالية ومتطورة..فكل هذه المنجزات أمست تجسد شعاره الإبداعي: «الصباغة رفض للعاطفة..ونظافة للعين»..

وبعد فترة طويلة دامت زهاء عقدين من الوقت اتسمت بالصمت والتأمل ومراجعة التجربة ظلت خلالها «الصباغة تشتغل في الرأس» (التعبير للفنان شبعة)، سيطالعنا هذا الأخير- مع بداية الثمانينات- بتجربة صباغية جديدة أطلق عليها «بلاغة الشفافية والنور»، وهي سلسلة أعمال صباغية (أكريليك على القماش والورق) بدت مفعمة بالكثير من العلامات والرموز الراقصة والمتطايرة في الهواء وكأنها أشكال هندسية مذوبة صارت خفيفة ومتشذرة بعد أن تخلصت من بناءاتها الرياضية المتماسكة، هي بمثابة التوق نحو الحرية والانعتاق والتحليق في سماء المطلق واللامحدود..

إنها بلا شك مغامرة جمالية جديدة.. أو نور على نور وشعر من شفافية نورانية، حيث قام الفنان شبعة بتصوير الشفوف وكتابة النور. من ثم ينبثق سمك- نتوء تصويري في مقابل عدمية سمك المادة. عمق الدقة، حيث الدقة سميكة، والسمك مصطنع. فضاء بصري، إذ «يسافر» النظر عبر جو صوفي، تأملي. صوفية الشكل-اللون، حكمة إلهية- شعرية الصورة، الصورة باعتبارها مكانا للتلاقي ومقاما لمتعة التصوير..

ولا شك أن لهذا التحول الجمالي في تجربة الفنان محمد شبعة ما يبرره ثقافيا وإبداعيا، إذ حلت المرونة مكان الصرامة..والشفوف مكان الغوامق. يقول الفنان شبعة مبررا ومعللا: «إن صباغتي لسنوات الثمانين كانت فضائية ومهواة بالأكسجين، هوائية وطائرة سجلت قطيعتي مع الإيديولوجيا كاشتراط لصباغة الإبداع. إن التصميمية الصارمة التي ميزت أعمالي السابقة، قد أخلت الطريق لصباغة «تتنفس» فطرة وشبابا مسترجعين. هذه الصباغة تدرجت في المكان والزمان من 1983 إلى 1993.. لم أكن أدرك آنذاك أنني كنت أؤسس لاتجاه ما بعد حداثي»..

من ثم، سيغدو التعبير التشكيلي عند الفنان محمد شبعة أكثر قوة وتحرُرا، إذ سيقدم في معرض تشكيلي تاريخي أقامه خلال شتنبر 2004 برواق باب الرواح بالرباط مجموعة من اللوحات والمنحوتات التي تجسد انخراطه الجمالي في إبداع تشكيلي جديد بلغ حده الحداثي بالشكل الذي ظل ينظر- من التنظير- له منذ سنوات طويلة وإلى الآن..

قماشات مطبوعة بقوة اللمسة..

ما يثير الانتباه في القماشات الصباغية الأخيرة التي أبدعها الفنان محمد شبعة قبل رحيله، هو تلك اللمسات الفنية وضربات الفرشاة العريضة الواثقة التي تطفو على السطح معلنة عن حضور بصمات لونية متعددة المعاني والتجليات، لذلك تظل هذه اللمسات تتحرك داخل فضاء اللوحة.. وتطرح أكثر من سؤال بصري لمعالجة المساحة وفهم التكوين..

اللمسة، كما كان يوقعها الفنان شبعة داخل نسق صباغي متفرد، شعاع ضوء في ظلام دامس.. وانغماس الذات في أشيائها، أو هي بعبارة أصح: امتزاج الخبرة باللحظة الإبداعية..

لسة / لمسات ممتدة شبه كاليغرافية مدورة تميل إلى التكور والاستدارة.. ومفتوحة على ما يكملها لتصير دوائر متعاضدة ومتكومة حول نفسها..

بناء اللوحة عنده تقرّره أشكال متحرّكة تمثل شرائط عريضة منقوشة قائمة على التضاد والتنويع: تتعدد.. تنثني وتأخذ هيئات متشابكة مستمدة من مرجعيات بصرية كثيرة قد تشكل في تاريخها الجمالي المتواصل امتدادا لبناء سابق يقوم على دلالات تجريدية من الممكن متابعتها داخل حدوس الفن الشعبي: تقسيمات هندسية متمايزة

الشكل واللون، تركيبات زخرفية مستعارة.. إلخ..

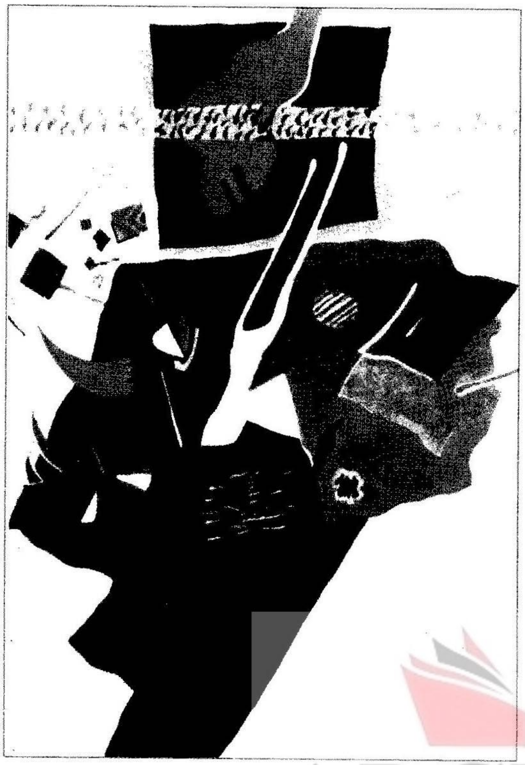
فهذا التحوّل الإبداعي يظل طبيعيا في تجربة الفنان محمد شبعة اعتبارا لتعدد أسئلته الجمالية وسفره الدائم واللامحدود في عوالم الثقافة والفكر والإبداع.. لذلك يظل الحضور البليغ والمتواشج للمسة العريضة يبرز حركة التحوّلات الأسلوبية التي تميز طريقة اشتغاله في علاقته بالمساحات والفراغات. فبلجوئه إلى التلاعب بالتضادات Contrastes كسر الفنان كثافة اللمسات بتوظيف ألوان متباينة تكثر فيها الغوامق والشفوف..

هي أعمال صباغية تجمع بين نزوع جمالي وتعبيري في آن.. وقائمة في إنشائها على تخطيط لوني مدروس شفاف أحيانا.. حاجب أحيانا أخرى.. لكنه يظل في الحالتين معا مشحونا بقوة التعبير وبحرارة اللون في اشتعالاته المنطفئة.. وانطفاءاته المشتعلة..

قماشات الفنان محمد شبعة، القديم منها والجديد، تتطلب أكثر من سبيل ملكي Voie royale للعبور إلى عالمها الداخلي المليء بحبور لوني متدفق يومض خلف الأشياء المصبوغة ويرسم انخراط الفنان المبكر في صباغة ما بعد حداثية عاكسة لفهمه واستيعابه الجيد لمرحلته..

عالم الفنان هو اللوحة.. واللوحة هي عالم الفنان.. ولفهم الخلفية الجمالية لهذا العالم، ينبغي استشفاف الرُوح الداخلية لعناصر البناء ومفردات التكوين: اللمسة واللون والعلاقات البصرية القائمة بينها..

ومثلما برز ملونا Coloriste ومنظرا في الفن، فقد تميز التشكيلي محمد شبعة نحاتا بارعا أيضا، حيث تشهد على ذلك العديد من القطع النحتية التي أبدعها على مواد وسنائد متنوعة وعالج بواسطتها الكثير من القضايا والأسئلة الفكرية والبصرية ذات الأبعاد الإنسانية..



برحيله الصادم والمفاجئ، تكون الساحة التشكيلية المغربية والعربية قد فقدت بالفعل واحداً من أبرز أقطابها مبدعاً خلاَّقاً.. ومنظراً في الفن، وقبل ذلك إنساناً ودودا يفيض بالكثير من النبل ودماثة الخلق.

هوهكذا الموت، النهاية الحتمية، غيَّب عنا واحدا من المبدعين الذين نحبُّهم في فنهم وإنسانيتهم..

وهو هكذا عاش الفقيد كما رحل: منتصراً لمبادئه في الفن والنضال..

وحتى يظل اسمه خالدا وحاضرا معنا في الفن والحياة، أقترح وأتمنى أن يُطلق اسم محمد شبعة على إحدى المؤسسات الفنية والثقافية في المغرب (على قلتها)، أو أن تحدث جائزة عربية في البحث النقدي التشكيلي تحمل اسمه تتولى وزارة الثقافة (مثلا) تنظيمها سنويا تكون مفتوحة أمام النقاد والباحثين المغاربة والعرب.. وذلك أضعف الإيمان.

الحلم يشتعل في الرأس:
أو الوعي المُلوَّن لمحمد شبعة

بوجمعة العوفي

قَطْعا، لا تكفي قراءة واحدة للحديث عن تجربة فنان شامل كـ« محمد شبعة ». ولا أدري إن كان من الممكن فعلا القبض على بعض ملامح الرجل أو حتى على جزء من تجربته الفنية وسيرته الملوَّنة الشاسعة والمتعددة في مساحة ضيقة كهذه؟ ليس بسبب تنوع انشغالات هذه التجربة وتعدد أضلاعها فحسب، بل لكون الحديث عن « شبعة» (الإنسان والفنان) يقتضي الحديث عن جزء هام من تاريخ الممارسة التشكيلية في المغرب (إبداعا ورؤية وتنظيرا).

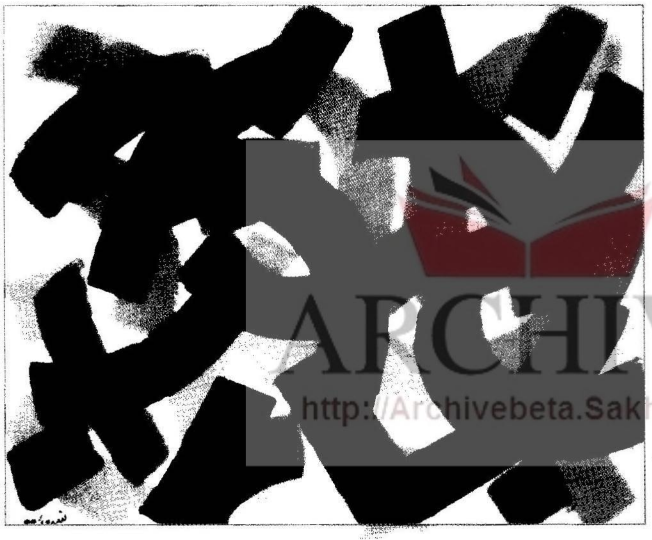
ثم إن ذِكْر التاريخ ـ هنا ـ لا يعني أن «شبعة» أصبح ينتمي للتاريخ فقط، وأن تجربته الفنية لم تَعُدْ فاعلة في مُنجَز وأفق الممارسة التشكيلية المغربية، التي بقدر ما عرفتْ العديد من التحققات الوطنية والعربية والدولية في شقها الصباغي أو التصويري ـ على الخصوص ـ ظلت تحفل بشتى أنواع البياضات وأشكال التضليل الفني كذلك، بل يعني التاريخ هنا أحقية « شبعة» ـ إلى جانب العديد ممن سبقوه وممن جايلوه أيضا من التشكيلين المغاربة مثل: (« المليحي » و« بلكاهية و« محمد الحميدي » و«مصطفى حفيظ» و«محمد أطاع الله» وغيرهم ..) ـ في الانخراط، كل حسب تصوره ورغبته وإمكانات وعيه الذاتية، في طرح المشروع التأصيلي والتأسيسي لتجربة التشكيل المغربي.

مع ذلك تظل إمكانية انتساب التجارب الفنية ـ بمختلف تعبيراتها ودرجة تحققها ـ إلى التاريخ والمستقبل قائمة ومطروحة للفحص والمناقشة. أي بما يجعلها ترسخ حضورها في التاريخ وتواصل في نفس الوقت تأثيرها وفعلها في الحاضر والمستقبل. تماما مثل حاجة التجربة التشكيلية المغربية إلى أشكال أخرى من القراءات الغائبة كذلك في حقل النقد الفني المغربي والعربي بشكل عام : كالقراءات الجمالية التي تنطلق من مفاهيم وأشكال وإمكانات التلقي La réception. ورصد مدى استمرار أو توقف تأثير تجربة فنية ما في الأعمال والتجارب الفنية الأخرى المُجايلة لها والآتية، ثم مدى استجابة هذا العمل أو هذه التجربة الفنية ـ ضمن سياقات التداول والتلقي ـ لأفاق تَوقُّع متلقيها وجمهورها أو معاكستها لهذه الآفاق، وبالتالي خلق أشكال وأساليب قوية ومؤثرة في الإبداع والقراءة الجمالية والتأسيس لذائقة فنية جديدة. هذا أيضا من طموحات هذه القراءة أو الإضاءة المركزة التي نرنو إلى تحقيقها مستقبلا. وهي مناسبة أيضا للدعوة إلى تجريب قراءات من هذا النوع في حقل النقد الفني والقراءة الجمالية المغربية بشكل عام.

ولأن المَقام هنا ـ فيما أعتقد ـ هو الحديث عن تجربة الفنان « محمد شبعة »، انطلاقا من كوني فقط عاشقا للفن ولمتعته المعلقة في الهواء : فحديثي لن يلوذ بالكثير من البلاغة والتكرار الكامل لما

قاله «محمد شبعة » في كتابه الأساسي والتدشيني (الوعي البصري بالمغرب)(*)، وفي العديد من كتاباته وحواراته حول الفن، بقدر ما سوف تسعى هذه المحاولة إلى إعادة تشغيل بعض الأسئلة والأفكار الواردة في نفس كتاب « شبعة»، وتركيبها ضمن غاية استقرائية تعيد تأكيد وتركيب العديد من تصوراته حول الفن وحول الممارسة التشكيلية المغربية على وجه التحديد. ولو أن عملية من هذا النوع ستكون من باب «تحصيل الحاصل » كما يقال، ما دامت التجربة الفنية المتميزة والفارقة لـ « محمد شبعة » قد ترسختْ وطنيا وعربيا ودوليا، وتجاوزتْ كل محاولات التعريف بها. ثم ما دام بوسع القارئ والمهتم دائما الرجوع إلى كتابه (الوعي البصري بالمغرب) وإلى كتاباته الأخرى المنشورة هنا وهناك، باعتبارها أثرا موجودا في الزمان والمكان وفي الذاكرة الملونة للتشكيل المغربي الذي يشكو كثيرا أيضا من غياب مثل هذا الأثر.

نقترح - هنا - أيضا لاقترابنا من التجربة أو المشروع الفني - النظري لـ « محمد شبعة « صيغة ما يمكن أن ننعته بـ « البورتريه Le portrait الفني» والمحاورة والاستقصاء النظري : بالمعنى الذي يجعل هذا الاقتراب يقوم بتوصيف بعض ملامح الرجل في الكتابة والفن، ويعرض لأهم القضايا والتصورات والطروحات الجمالية التي صاغها « محمد شبعة »حول الممارسة التشكيلية المغربية من خلال كتابه المذكور من جهة، ثم لاستفزاز أسئلة أخرى تتعلق بالانشغال الجمالي العام لـ « شبعة»، كي تشتغل كذلك في المُنجَز الملون للتشكيل المغربي وفي مساحة هذه الإضاءة - القراءة من جهة ثانية . أملا في أن يكون الإسهام النظري الهام لـ « محمد شبعة» حول الفن : بداية تأسيس أيضا لطموح ينبغي أن يتحقق أو يراود باستمرار اهتمامات البحث الجمالي والممارسة الإبداعية المغربية، كي يتحقق لها أيضا وعيها الحقيقي والرصين بشروط وقضايا وأسئلة الممارسة الإبداعية والقراءة. هذا الوعي - البحث الذي لم يحصل بعد بالشكل المطلوب والضروري في ممارستنا التشكيلية، والذي ما زال من الممكن إنجازه داخل الفلسفة وعلم الجمال وعلوم الإنسان وغيرها من الحقول المعرفية المهتمة بسؤال الفن وتعبيراته وشروط تحققه ووظيفته في المجتمع، أو ضمن الممارسة الإبداعية نفسها، التي لم تَعرف في المغرب كذلك سوى القليل من نماذج هذا الوعي الذي حاولتْ تجذيره في تطبيقاتها الفنية ضمن تجاذبات الحداثة ومختبراتها، ثم ضمن خصوصيات الهوية وثقافة الأصل.



إذ القليل من الفنانين من يسأل اليوم : هل الحاضر مختلف بالفعل ؟ بهذا المعنى أيضا تكون التجربة الفنية لـ «محمد شبعة» من التجارب القليلة الواعية بالقضايا النظرية والجمالية للفن وبالشروط التي قد تقود - في آخر المطاف - إلى تأسيس ممارسة تشكيلية مغربية واعية، تستوعب في تحققها ثقافة الكون، وتُدمج في رحمها - في نفس الوقت - روح الحداثة الفنية وكل العناصر والنماذج والرموز والعلامات النابعة من صميم ثقافتنا الأصلية، المنتسبة بشكل أساس إلى جذورها الأمازيغية

والإسلامية والإفريقية.

*** محمد شبعة وتأصيل التجربة التشكيلية المغربية :**

ينطلق مشروع «محمد شبعة» التأصيلي للتجربة التشكيلية المغربية - ضمن «مجموعة الدار البيضاء» على الخصوص : («شبعة»، «المليحي» و«بلكاهية») أو ما يُعرَف في بعض الكتابات النقدية والتاريخية بـ «مجموعة 65» - من نقدهم للمواد المقرَّرة في مدارس الفنون الجميلة بالمغرب، حيث «وجدتْ هذه المجموعة نفسها، كما يقول شبعة، أمام إشكالية هامة من الناحية الأكاديمية، إذ لاحظتُ أن النماذج التي تُلقَّن للطلبة في هذه المدارس هي نماذج إغريقية ولاتينية بشكل عام، ولذلك فهي ليست بريئة وتحمل في عمقها فكرا».

من ثم، ستعمل هذه المجموعة من الفنانين ذوي التكوين الأكاديمي على طرح أهم مبادرة أو مشروع تأصيلي للممارسة التشكيلية المغربية ضمن مسعى جمالي وبيداغوجي طموح، تَمثَّل بشكل أساس في محاولة تعويض النماذج الاغريقية واللاتينية التي يتم تدريسها لطلبة الفن بنماذج من التراث المحلي مثل الحلي البربري والأدوات المصبوغة والمنقوشة. ومِنْ منطلق هذه المحاولة، ستكون «مجموعة الدار البيضاء «قد أشَّرتْ إلى امتلاك وعيها الخاص والأولي في التعامل مع الممارسة التشكيلية في المغرب من منطلق الثقافة المحلية والمخزون البصري المغربي وفتحه على الآفاق الرحبة للتجريد.

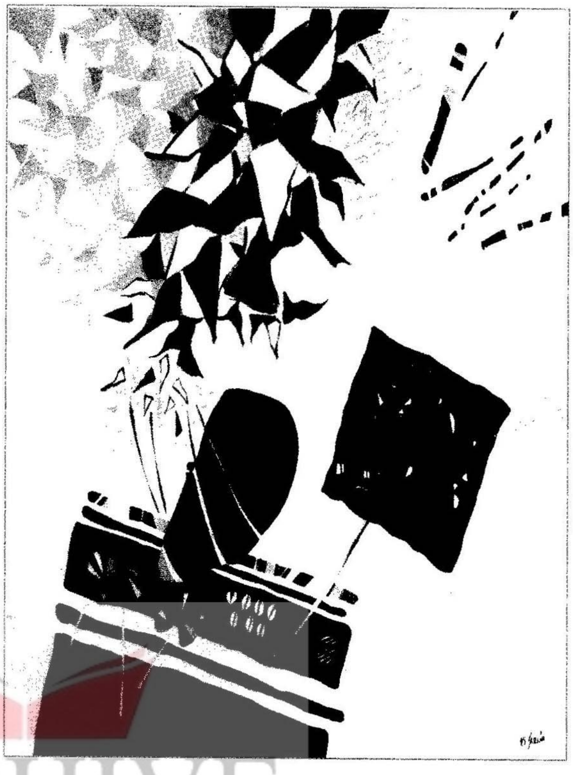
نفسُ الوعي الذي سيضعه «محمد شبعة» - في المرحلة الأولى من عمله الجماعي على مستوى التصورات المشتركة والإنجاز والمعارض مع «مجموعة الدار البيضاء» - شرطا أساسيا ومقدمة ضرورية لتأصيل وتحديث التشكيل المغربي. لكون شبعة - وخصوصا بعد عودته من تكوينه الأكاديمي بإيطاليا سنة 1964 - كان قد اختار صحبة الفنان «محمد المليحي» بشكل خاص خوض مغامرة تأصيل الممارسة التشكيلية المغربية من خلال أفق الحداثة نفسه.

هذا الأفق الذي لم تكن غاياته الظاهرة والمُضْمَرة سوى الوصول بالتجربة التشكيلية المغربية إلى نوع من التحول والتحقق المحلي والعالمي، انطلاقا من المقومات التشكيلية المغربية ومخزون الفن الشعبي القروي والحضري المتمثل في زخارف السجاد الأطلسي ورموز الحلي البربري، ونقوش الخشب، والجبص، وتشكيلات الفسيفساء، والزليج المغربي. لكن برؤى ومواد ومدلول بصري مُستَمَد فعلا من ثقافة الجذور.

بذلك أيضا سيُحْدِث «شبعة» من جانبه قطيعته التاريخية مع ما كان سائدا من «الالتزام الفني» في التصوير. وجاءت لوحاته ضمن هذه المرحلة مُحمَّلَة بتصميمية واضحة، ذات زوايا حادة وخطوط هندسية ثابتة وأشكال متينة وحدود صارمة وألوان صارخة غير خاضعة للمزج، تصل إلى القماشة أو البياض مباشرة كما هي من جعبة الألوان. وكانت الغاية هي «ربط العلاقة مع الفن القروي الذي تتميز ألوانه (كالأحمر والأصفر) بنوع من الصفاء» والاشتعال في التوهج الواضح لضوء الفضاء الطبيعي المغربي.

مِنْ ثَم، سيعمل الفنان «محمد شبعة» كذلك - صحبة مجموعة الدار البيضاء بالخصوص - على إدخال العديد من الإجراءات الجمالية وصيغ العرض الجديدة إلى التجربة التشكيلية المغربية، كطرح لوحة للعرض بحجم مترين على مترين (2x 2) لأول مرة في المغرب، بالإضافة إلى أن الفنان «محمد شبعة» كان له السبق في إخراج فن الرسم من اللوحة إلى المحيط المعماري، وكان أول فنان مغربي يُدْخِلُ الرسم على الجدار. بموازاة مع ذلك - وفي أفق التهييئ لشروط ملائمة تُسهل تلقي وفهم تجربته التحديثية للفن المغربي - عمل «شبعة» كذلك على إنتاج خطاب نظري مواز لممارسته الإبداعية حول الجمالية والفن والحداثة، كتنظيراته المنشورة بعدد خاص من مجلة «أنفاس Souffle» بالفرنسية، وبالعديد من المنابر الأخرى («الأقلام العراقية»،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



جريدة «العلَم»المغربية، مجلة « الثقافة الجديدة »، مجلة « أنتيكرال intégral »..) وغيرها من المنابر العربية والدولية. إضافة إلى انخراط « شبعة » الفعلي - ضمن شروط النقد الذاتي ومبدأ المراجعة، وانطلاقا من معرض (لاتولييه L'atelier) بالرباط سنة 1983 - في مراجعة شاملة لتجربته الصباغية على مستوى الشكل والعناصر اللونية للوحة بالخصوص.

إذ دشن شبعة أيضا هذه المرة على مستوى تجربته الصباغية الشخصية نقلته التاريخية الأخرى أو مغامرة التحول الصعبة والجسورة، باعتبارها شرطا من شروط الحداثة ودليل عافية وديناميكية لكل حركة وحياة فنية. إذ ظل « محمد شبعة » - في تنظيراته وكتاباته وحواراته - يطالب الفنانين والحركة الفنية في المغرب على حد سواء باقتراف مغامرة التحول وإنجازها في التصور الجمالي وفي التطبيق الفني. هذا التحول - الخطوة أو الفعل المجازف الذي طالما تجنبه كذلك العديد من الفنانين المغاربة المكرسين، على الخصوص، في الحياة الثقافية الوطنية وفي السوق، خوفا من فقدان موقع أو جمهور أو زبون تجاري.

بنفس الوعي النظري واليد المُلوِّنة - المُلوَّنة، سيُقدِم « شبعة» على تحقيق تحوله الثاني، وسيدفع تجربته الفنية هذه المرة - خلافا للمرحلة السابقة المحكومة بالغموض والقلق والخوف وربما رغبة عارمة، على غرار الرسامين «البنائيين constructivistes»، في جعل أعماله الصباغية بمساحات مُفرَغة من التلاوين والمادة وبتشابك واضح بين الخطوط والسطوح - إلى مداها الآخر من الغنائية والحركات المتموجة والألوان الشفافة الحالمة.

سينتقل الفنان « محمد شبعة » من « تجريديته الهندسية abstraction géométrique » إلى تجربة «التجريد اللاشكلي abstraction informelle». أي ما يعني تخليه النهائي عن تصميميته الهندسية الصارمة وألوانه الناصعة في اللوحة لصالح شاعرية الإيقاع وتموج الخطوط وتحرر الأشكال من متانتها، للتدليل على ولوج ضفة الحلم وعودة اللون إلى صباه، والطفل إلى دهشته الأولى أمام التكوينات الطينية الباذخة للمغرب العميق، وأمام الشمس التي كانت تبدو دائما شمسا أخرى، متجددة وكأنها تشرق لأول مرة في العين التي ظلت ترمقها بنفس الدهشة كل صباح.

بنفس الإحساس ونفس النسيان الجميل لشمس البارحة وللشموس الأخرى، ظل «محمد شبعة «يرسم ويقف أمام لوحاته أو أعماله الفنية الآتية « ses œuvres à venir» بنفس الإحساس، ونفس الدهشة، ونفس عنفوان البدايات، وكأنه يرسم لأول مرة أول لوحة له.

وإذا كان من الجائز، هنا، اعتبار التجربة الفنية لـ «محمد شبعة» - سواء في مرحلة العمل الجماعي ضمن مجموعة « مدرسة الدار البيضاء » أو في مرحلة العمل الفردي ومعرض المراجعة (سنوات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

1982 – 1983) : مرحلة «استرجاع أنانية الفنان في وحدته وعزلته الإبداعية »، أو مرحلة التمرد على « طغيان الفنان الجماعي الذي كنتُه، والذي غمَر لفترة الفنان الذاتي »، يقول « محمد شبعة »، في نفس كتابه المذكور (الوعي البصري بالمغرب) ـ بجميع مراحلها كشكل أو كصيغة من صيغ التطبيق الجمالي للمشروع التأصيلي / التحديثي للتشكيل المغربي، باعتبارها قد مارست ـ ضمن وعيها النظري والإبداعي الخاص ـ التحول المتتالي الذي لم تجرؤ ربما العديد من التجارب الفنية الأخرى المُجايِلة لها على تحقيقه، لاعتبارات غياب الوعي الذاتي أو الطمس المقصود لهذا الوعي لدى هذه التجارب وخوفها، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، من فقدان موقع أو جمهور أو زبون تجاري.

من ثَم، قام «محمد شبعة» بطرح أهم القضايا والأسئلة الجمالية الخاصة بالتشكيل والمعمار المغربيين، سواء ضمن منحى نقدي، يكشف زيف الممارسات وابتذال التصورات المرتبطة بالفن في المغرب، أو ضمن منحى اقتراحي، قدم «شبعة» من جانبه ومن خلاله العديد من البدائل والإجراءات الجمالية وصيغ التطبيق الفني للوصول إلى ممارسة تشكيلية مغربية أصيلة وحداثية.

إذ يمكن في النهاية إجمال هذه الانتقادات والاقتراحات والقضايا التي طرحها «محمد شبعة» فيما يلي :

- طرح السبل والتصورات الكفيلة بتحقيق هوية وخصوصية التشكيل المغربي.
- الرفض الواضح لمجمل تجارب الفن «الساذج »أو التعبيرات الفنية الفطرية في المغرب، والتي شجعَتْها النظرة الغرائبية للاستعمار الغربي.
- الدعوة إلى تأصيل التجربة الفنية من داخل الحداثة.
- الدفاع عن أصالة «الصنائع» أو الحرف التقليدية وعلاقتها بالفن « الرومي ».
- إعادة النظر في التشخيصية في الفن، والتخلي عن وضع التمثيل في التصوير المغربي لفائدة التجريد، باعتبار حضارة المغرب هي، على حد قول « محمد شبعة »، ذات عمق تجريدي : (رموز السجاد الأطلسي، والحلي البربري، ونقوش الجبص، وزخارف الفسيفساء والزليج المغربي).
- الدفاع عن الفن والثقافة الوطنية ضد الغزو الاستعماري، انطلاقا من الخلفية الإيديولوجية لمرحلة السبعينيات، المطبوعة بالقمع السياسي والطرح التقدمي، وكتابات « فرانز فانون »، والدعوات المتكررة بالعودة إلى ثقافة الشعب عوض الثقافة الشعبية (الانخراط في هذا الطرح أدى كما هو معروف بـ« شبعة» إلى الاعتقال، وبذلك طرح «شبعة» في المغرب مسألة « النضال الفني »).
- الدفاع عن ملامح المدن المغربية العتيقة لتوفرها على مخزون تشكيلي مغربي أصيل ـ لوحة الحامل ومسألة إخراج الفن من الأروقة والصالات والفضاءات المغلقة إلى الشارع وربطه بالجمهور العريض ـ توظيف المخزون البصري التراثي المغربي في التعبيرات التشكيلية والتصميمات المعمارية. انتقاد النزعة التحديثية القريبة من المدرسة الفرنسية والتي كان ينخرط فيها رواد الجيل الأول من التشكيليين المغاربة («الغرباوي» و«الشرقاوي» بدرجة أقل).
- لا جدوى من تنظيم «البيينالات biennaux» الفنية في المغرب نظرا لغياب حياة فنية ديناميكية، متفاعلة ومُنتِجة.
- انتقاد فن الاستشراق و«الكارطبوسطال» أو ما يسمى جزافا بالواقعية التي تغالي في رسم مشاهد البؤس في الحياة اليومية المغربية.
- رفض وانتقاد تضمين اللوحة أو العمل الفني قصة أو حكاية على غرار العمل الأدبي.
- انتقاد التوجه الفولكلوري لبعض الفنانين الذين يُدخلون في لوحاتهم بعض المفردات التراثية مثل المَشْربية وغيرها ليدَّعوا بأن أعمالهم لها صلة بالتراث.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الدعوة إلى دمج الصناعة التقليدية في الفن التشكيلي من جهة، ثم الجمع بين الفن التشكيلي والهندسة المعمارية والصنائع والحرف التقليدية من جهة ثانية.

- الدعوة إلى إحداث معهد لـ«الديزاين design» أو التصميم التصنيعي.

- ضرورة امتلاك الفنان التشكيلي لقدْر معين من الوعي والتكوين الفني.

- ضرورة تأسيس نقد فني متخصص وقريب من اللغة التشكيلية والممارسة الإبداعية ومتخلص من بصمة الأدبي.

هذه جُل وأهم القضايا التي شكَّلت العمقَ المحوري لطرح أو لمشروع «محمد شبعة» في تصوره وتأصيله للممارسة التشكيلية المغربية. ولو أن «شبعة» نفسه سيعيد النظر فيما بعد، بشكل جزئي أو كلي - ضمن مسارات المراجعة - في بعض مواقفه من هذه القضايا، وخصوصا فيما يخص «التوجه المخالف» أو ما يشبه الوضعية الثابتة التي أدركتُها أو وقفتُ عندها طروحات «مدرسة مجموعة الدار البيضاء»،

حين «كان توجيهها مخالفا تماما - يقول «محمد شبعة» - لكل المقومات الأكاديمية العالمية والغربية على الخصوص. إلا أن ردة الفعل هذه - يضيف «شبعة»- أدت في نظري إلى الانحراف والانزلاق في الشكلية والهندسية على مستوى اللوحة. أقول هذا حتى بالنسبة لعملي ولعمل الآخرين ممن تميزوا بهذا الأسلوب: «المليحي»، «بلكاهية»، «أطاع الله».. وغيرهم.». (1)

هكذا يبدو «محمد شبعة»: فنان التحول والمراجعة بامتياز، فنان التعدد والانشغال الفني والمعرفي. ثم إن حركيته ورغبته المُلحة والعميقة في التحول والتجديد، وامتلاكه لثقافة جمالية ووعي فني أساسي، قد مكنّاه من طرح قضايا أخرى ذات منحى جمالي وفكري صرف في الساحة الفنية المغربية، بعيدا عن قضايا الانتساب والالتزام والإيديولوجيا، مثل: «جدلية الفن والفكر» والانتساب إلى «ما بعد الحداثة» من خلال إدراك» متعة التصوير» و«شاعرية الصورة»، والعلاقة بين الموضوع الحقيقي والموضوع المرسوم في اللوحة.

إذ ربما تكون القيمة التعبيرية والجمالية الحقيقية - في نظرنا - لتجربة «شبعة»، هنا، كامنة ليس فقط في المميزات الفيزيقية والبصرية لأعماله الفنية وألوانها وأشكالها، بل في رؤيتها وتصورها وفكرتها الخاصة عن الجمالية والفن.

* الخلاصة والأسئلة :

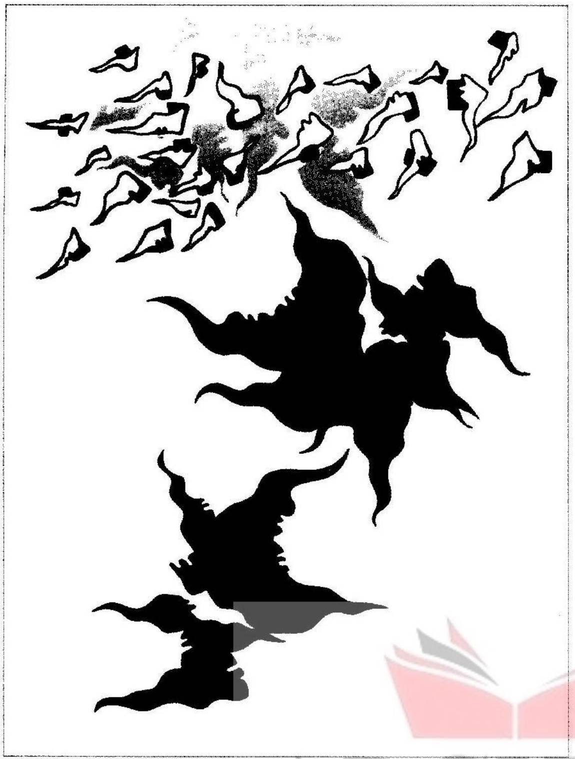
من ثم، تنطرح لدَيَّ أو تنفتح أمامي - وأنا أقرأ التجربة الشاسعة والمتعددة لـ «محمد شبعة» بفروض الذهن وفروض العين كذلك، على الأقل من خلال كتابه الهام (الوعي البصري بالمغرب) - أسئلة أخرى أضيفها إلى كاهل «شبعة» نفسه وإلى الإمكانات الحاضرة والغائبة والممكنة في مشهد النقد الفني المغربي، علَّه يجد لها في زحمة الحياة أو البياض أجوبة بأسئلة أخرى :

- حين يكون الفن بالنسبة إلى «شبعة» قضية بالدرجة الأولى (وإلا لما كان «شبعة» قد اعتُقِل من أجل الفن)، هل جعل هذا الفنان - عبر مساراته المُضنية من تلوين وتجميل الثقافة المغربية - من الفن التشكيل المغربي قضية شكل؟ أم قضية لغة؟ أم قضية تعبيرووظيفة ؟ حتى إذا كان من الأجدى الآن أن نسأل « شبعة » عما تحقق ؟ وما معنى أن يكون المرء رساما أو فنانا تشكيليا في المغرب ؟ وفي القرن الواحد والعشرين؟ وهل كل شيء على ما يرام؟ (كما سبق أن تساءل «عبد الطيف اللعبي» ذات مساء مُلوَّن)؟ ماذا تفعل الخذاريف Les Toupiesبالتحديد في أعمال رجل ظل يرقُب وطنا مُلوَّنا حتى اشتعل الرأس شيبا وحُلما ؟

وحين لم يلتصق - ربما - أي فنان مغربي آخر بالمغرب أكثر مما التصق به «شبعة»، هل التقى هذا الرجل حقيقة بفنه ؟ بذاته ؟ وبالبلد الذي ظل يحلم به؟ هذه أسئلة يمكن وضعها داخل الإيديولوجيا

وخارجها. لكن ما أنا متأكد منه - راهنا على الأقل - هو أن الحلم والوطن ما زالا يشتغلان ويشتعلان في البياض وفي الرأس، وأن «شبعة» من الرسامين أو المُلوِّنين الذين لا يُضَمِّنون لوحاتهم أو أعمالهم الفنية قصة أو حكاية. لكنك قد لا تفهم أعماله إلا بفهم حكايته الخاصة وسيرته المُلوَّنة. هي السيرة التي اشتبكتْ كثيرا بشتى أشكال وألوان هموم الوطن : بما فيها الهموم الفنية والجمالية، إن جاز لنا الإقرار - طبعا - بوجود هموم جمالية وفنية للمغرب، لا تقل أهمية وتعقيدا عن باقي الهموم المشتعلة والمشتغلة والمتغلغلة في المَشاهد المغربية الأخرى ؟

ومثلما كانت للرسام «سيزان» طريقته الخاصة في تحوير الأشكال (قلب الطاولة بصحونها وأوانيها لتختفي أبعاد المنظور الكلاسيكي من مساحة اللوحة)، فـ«لشبعة» كذلك طريقته الخاصة في تحوير الممارسة التشكيلية المغربية وعناصرها. إذ جعلها تمتلك جسارة السعي إلى تحقيق قفزتها التاريخية نحو التجريد من خلال وعيها بإمكانية القلب البصري ذاته الذي صنعه الوعي العَمْد أو المتعمَّد - هنا - وليس الصدفة كما حدث مع «كاندنسكي» حين اكتشافه للتجريدية في الفن.



ثُم، ألا يكون «محمد شبعة» - في النهاية سوى ذلك الـ«كاندنسكي» المغربي الذي تَعمَّد النظر بالمقلوب - من داخل وعيه التجريدي الحاد - إلى تجربته ثم إلى المُنجز التشكيلي المغربي المُتخم حينها بواقعية فجَّة ؟

إشـارة :

1 - محمد شبعة - « الوعي البصري بالمغرب » - منشورات « اتحاد كتاب المغرب » - الرباط - 2001 - ص 97.

محمد شبعة

من « الوعي الجماهيري »
إلى « الوعي البصري »

أنيس الرافعي

برحيل الفنان الرائد محمد شبعة، يفقدُ المشهد التشكيلي المغربي واحداً من آبائه الرمزيين، وعلماً من أعلامه المؤسسين. فعن سن 78 عاما، انطفأ صاحبُ «الوعي البصري بالمغرب» بعد صراع مرير مع مرض « البارانكنسون»، مخلّفا في أذهان متتبعيه صورة مشرقة لذلك «اليساري المتمرد، المضمخة كلماته بعبق السيجار الكوبي».

وهو توصيف خليقٌ بمثقف عضوي ومناضل سياسي، جعل من اللوحة أداة للمواجهة الأخلاقية، وقادَ ثورة جمالية من أجل رؤية جديدة وحداثية للفن والثقافة والمجتمع.

رأى محمد شبعة النور سنة1935 بمدينة طنجة. تلقى تكوينه الأوليّ بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان على يد الرسام العالمي ماريانو برتوتشي، ثم أكمل دراسته العليا بأكاديمية الفنون الجميلة بروما مابين 1962 و1964 . عيّن سنة 1966 أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، ثم فيما بعد مؤطرا فنيا بالمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية بالرباط.

تميز المسار الإبداعي لمحمد شبعة بتشعبه وغناه، وكذا بتقاطع الثقافي والسياسي ضمن بوتقته، فضلا عن مزاوجته الخلاقة بين التنظير والممارسة. إذ ساهم سنة 1965 في تأسيس مجلة « أنفاس»، التي تمخضت عنها حركة فنية طليعية يطلق عليها مسمى « جماعة 65 »، وقد ضمت في صفوفها أيضا الفنانين المعروفين فريد بلكاهية ومحمد المليحي.

وهي حركة مفصلية في تطور الفن المعاصر بالمغرب، لكونها اضطلعت بمهمة تدمير الرؤية الكولونيالية للتشكيل المغربي، وإخراجه من دائرة «الإكزوتيك» وخانة « الفن الفطري أو البدائي»، كما عملت على إنتاج خطاب نقدي موازي لتقريب اللوحة إلى عموم المتلقين، وقد كان الراحل محمد شبعة من أوائل من انبروا إلى الكتابة عن الفن والتنظير له باللّغة العربية. يقول في هذا الصدد : «لضرورة التوعية اضطررنا في المراحل الأولى للحركة الفنية التشكيلية في المغرب أن نتعرض للكتابة في التشكيل والتراث التشكيلي والثقافة الفنية الشعبية. هذا الجهد يمكن أن نصفه بالعصامية لأننا بدأنا تحركنا في الخمسينيات في مناخ ووضعية تاريخية ينعدم فيها كل شيء لتقبل أعمالنا».

أيضا، مما يحسب لهذه الحركة سعيها إلى « مقاومة كل أشكال تحنيط الفن »، وكذا توقها إلى «الاقتراب من الشعب وتغيير نظرته إلى الفن »، حيث أطلق محمد شبعة صرخته الشهيرة والمدوية : «اجعلوا للتشكيل مكانا في حياتكم، واعملوا على تحريره من أسر النص الجاهز، وامنحوه ثانية استقلاله وتميزه ».

ولهذا الغرض، عكف محمد شبعة بمعية مجايليه ورفاقه على إخراج الفن إلى الشارع، ونقله من المعارض والصالونات المغلقة إلى رحاب الفضاء العمومي. وهكذا نظم سنة 1969 «المعرض العام» بساحة جامع الفنا التاريخية بمراكش، وسنة 1981 معرض «رسوم جدارية» بمستشفى برشيد أكبر مستشفيات المغرب المتخصصة في الأمراض النفسية والعقلية.

في مارس / آذار 1972، اعتقل الفقيد محمد شبعة إلى جانب ثلة من مناضلي اليسار الماركسي اللينيني الراديكالي من جماعتي «23 مارس» و«إلى الأمام»، كالكاتبين عبد اللطيف اللعبي وعبد القادر الشاوي، وأودع السجن المدني بالدار البيضاء، ثم أزجى بقية العقوبة بالسجن المركزي بالقنيطرة بتهمة «محاولة إسقاط النظام الملكي».

غير أنّ محنة الاعتقال وجحيم «سنوات الرصاص»، لم ينالا من شكيمة محمد شبعة، الذي استطاع بعد خروجه من السجن أن يضع لبنات مسيرة فنية حافلة، قادته لعرض أعماله بمختلف أروقة بقاع المعمور (تونس، روما، مونتريال، بغداد، مدريد، دمشق، بيروت، القاهرة، غرونوبل، لشبونة، ساو باولو، نيويورك، شيكاغو، واشنطن ...).

أعمال وصفت من قبل المتخصصين بـ «احتفالية الألوان»، وبتضافر الثقافة الوطنية مع عناصر التراث المحلي في صياغة مفرداتها الجمالية. يقول محمد شبعة: «ما أعرفه عن طريق الحس هو أنّ أعمالي تتسم بتعامل حميمي مع اللون. صباغتي في الأساس هي احتفالية باللون. فالألوان كالموسيقى الأندلسية احتفالية. إنّها تشن حربا ضد الإبهام والغموض والدكنة». وحسب المؤرخين لتجربة محمد شبعة، فمنجزه يندرج ضمن تيار «التجريدية الهندسية»، التي من خصيصاتها الأساس: صفاء اللون، توزيع الضوء، حيادية المادة، هندسية أرضية اللوحة، والإيقاع اللّوني الذي يحدث التوازن بين جدليتي الامتلاء والفراغ.

ولأنها تجربة تُعنى بالمفاهيم دون الأشكال، فهي نهلت من روافد متعددة المصادر، وتماست مع مختلف الحساسيات، انطلاقا من «الباوهاوس»، وصولا إلى الحروفية العربية. ناهيك عن كونها تجربة «تتجاوز الإشكالات الزائفة، التي تقيم التعارض بين التشخيص والتجريد، أو بين الفن البنائي والتعبيري، أو بين الفن الجماعي أو الفرداني».

إنّها تجربة جددت دماءها باستمرار، وتفردت بانفتاحها الحدودي على مرجعيات أخرى من قبيل الصنائع الحرفية وفنون العمارة، مما كان له الأثر الوازن في قدرة محمد شبعة على الانتقال من «المرحلة الغنائية»، التي تميزت «بعالمها المرح، المليء بالأشكال الطائرة والألوان المتعددة» على حد تعبير الناقد الفني فريد الزاهي، إلى «المرحلة التقشفية»، التي اتسمت بنفحات صوفية وروحانية، وعرفت «تحولا جوهريا من القوي المشحون والساخن إلى الهادئ المتأمل».

ولعمري، ذلك نهج كل فنان كبير من عيار الراحل محمد شبعة، كانت له القدرة على التخفف من أثقال «الإحتشادية»، والتوصل بنفاذ البصيرة إلى أن «الدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة» كما جاء في «طواسين» الحلاج.

محمد شبعة، غضبة للفن

أحمد لطف الله

محمد شبعة، رائد من رواد الفن التشكيلي المغربي الحديث تصويرا ونحتا، وإن كان فن التصوير لديه قد استغرق اسمه كلية. ينتمي ل «جماعة 65»، رفقة فريد بلكاهية ومحمد المليحي وأطاع الله، وحميدي، وغيرهم...

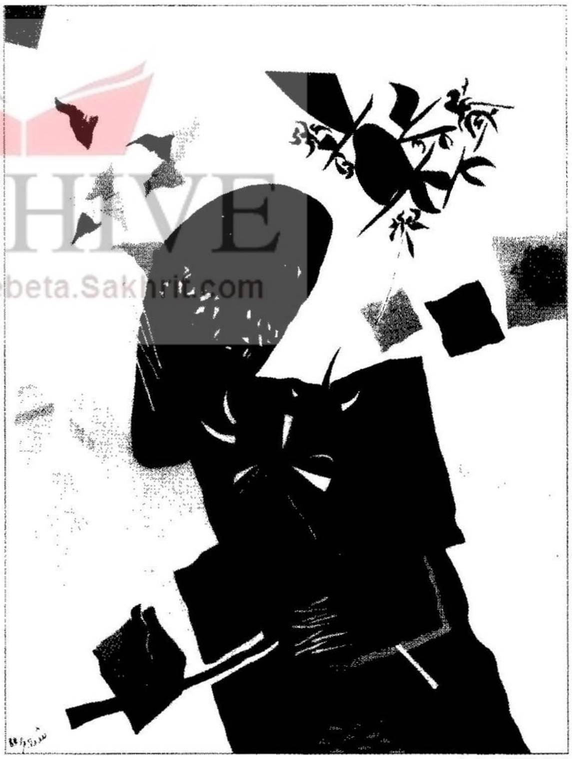
وصفت الناقدة طوني مارايني أعماله الأولى بالهدوء والصفاء، ورغبته في تحقيق نقاء النظر، لينتقل بعد الثمانينات إلى صوفية الصورة (الأشكال الهندسية المتطايرة)، وإلى ما اعتبر «تعبيرية غنائية»، كان شبعة يعتبر نفسه من خلالها منتميا إلى فن «ما بعد الحداثة»، الذي يعُده مرحلة فنية مهمة أملتها الصيرورة التاريخية للفن الحديث، ويتحدث عنها قائلا: بعد «فشل حركة الباوهاوس في تحقيق برنامجها الهادف إلى إدخال الفن في الحركة التصنيعية البورجوازية، وإخفاق الواقعية الاشتراكية في تسخير الفن كأداة في يد البروليتارية في صراعها السياسي، تبرز على المشهد الدولي شاعرية/وجودية/لاشكلية». (مقال لمحمد شبعة خصصه لأحد معارضه، ونشر بجريدة الاتحاد الاشتراكي، 1998/02/13).

غير أن شبعة، وفي جميع مراحله، وتحولاته الفنية كان عميق الإيمان، بضرورة توفر «المعرفة الفنية» عموما، و«ثقافة الصورة التشكيلية» بوجه خاص لدى متلقي اللوحة، حتى يتمكن من تمييز «الجميل» من دونه. لقد كان شبعة يمزج بين هذه الضرورة الملحة واستمراريته في العطاء الفني، يقول: «إنه الفن، كارتقاء الوجود، جدلية لا متناهية بين الحضور والغياب. شيء لا يُمنح كليا بشكل مُطلق. إنه ما لا ينقال وما ينقال، ما لم يتم التعبير عنه بعد. بالنسبة للمشاهد (المتلقي) عليه أن يقتلع خبيئته من العمل. من أجل ذلك، عليه أن يتسلح بشيء من المعرفة (التجربة) المتعلقة ببلاغة الصورة. في الستين، أحسني بلغت نضجا معينا. لدي الرغبة في تجديد كل شيء وإنجاز لوحات أخرى، أكثر جمالا وأكثر صدقا»(مقتطف من النص الخاص بمعرض 1998 بباب الرواح، ضمن مقال: تعبيرية غنائية، محمد شبعة، ترجمة بنيونس عميروش، العلم الثقافي، 2003/01/11».

ذات معرض فني خلال بداية الألفية الثالثة بباب الرواح بالرباط، قدمني الصديق الفنان بنيونس عميروش لأول مرة للفنان محمد شبعة، وكنت آنذاك بصدد تهييء رسالة الدكتوراه حول موضوع «علاقة فن التصوير بالرواية العربية» تحت إشراف الدكتور حسن المنيعي، فتبادلنا أطراف الحديث حول هذا الموضوع، وقد راقه، رحمه الله أن يتأثر الروائيون بالفن التشكيلي، وإن لم يستسغ فكرة العلاقة القائمة بين فن خالص، وجنس أدبي نقول عنه مجازا «فن الرواية». بعد ذلك توالت لقاءاتي بالفنان الكبير محمد شبعة داخل أروقة الفنون بمناسبات معارضه الفنية.

لعل من أبرز تلك المناسبات، معرضه برواق «فنيس كادر Venise Cadre» في منتصف شهر ماي من

سنة 2007، وقد أقامت إدارة المعرض بالمناسبة لقاء مفتوحا مع الفنان، حيث تحدث شبعة عن قضايا مختلفة تهم الفن المغربي الحديث، تحدث بغضب حانق وبإسهاب عن الوضع الكارثي للفنون التشكيلية بالمغرب، ممثلا لذلك بعدة مظاهر من واقع تداول اللوحة وطرق التعامل مع الفنان، وقد ذكر في هذا السياق كيف أن الجمعيات التي تعرض الأعمال الفنية تتعامل مع الفنان، وكأنه «صاحب دكان»، حيث يجب عليه أن يوفر «لامبالاج» ويؤمن الحماية ل «سلعته» التي يصبح أمر استردادها ضمن ما يُعرف في الكلام الشعبي السائد «ما هي وما لونها». وحينما سئل محمد شبعة في ذات اللقاء عن السبب في عدم إقامة الدولة لمدارس تخص الصورة في مختلف المدن المغربية، أجاب بأن هذا الأمر يتطلب «ثورة ثقافية»، ووضح كيف أنه وجيلُه من الفنانين كانوا يقومون بأعمال منوطة بمؤسسات الدولة، وذلك في غياب معاهد التكوين الفني ومدارس الفنون، ولم يُغفل مسؤولية الأحزاب التي قال عنها أنها «لا تمتلك رؤية ثقافية داخل مشروعها السياسي».



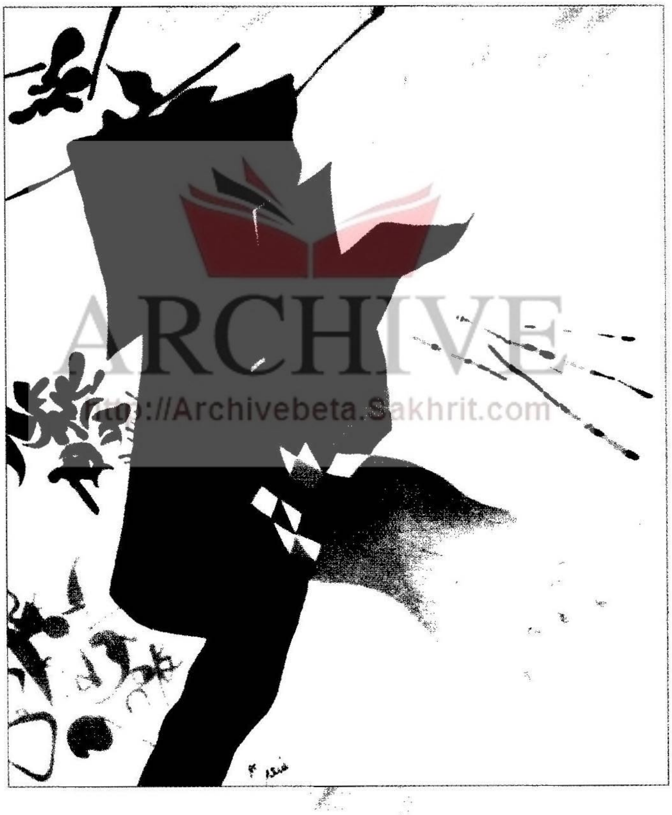
لقد كان حديث شبعة في تلك الأمسية متنوعا، بلغة فرنسية حينا، وبلغة عربية، وبالدارجة أحيانا أخرى، فحين تناول موضوع الفن الفطري Naïf قال: «le naif c'est comme un passeport» ثم أضاف بالدارجة: «يجي الفنان يقول لك أنا كنعمل الناييف، تقولو كيفاش؟ يقول لك خْلاوْهْ لينا فرنسيس، مازال غاديين فيه»، ثم يعلق على هذا الجواب هكذا: «C'est du poison».

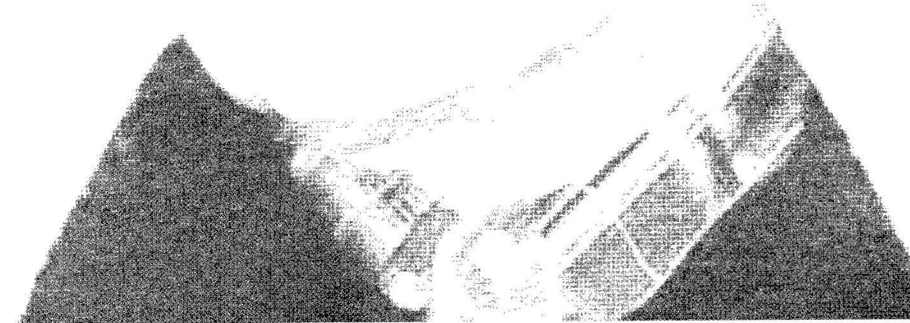
بعد ذلك كان اللقاء الكبير الذي حظيت به رفقة الصديق بنيونس. فقد دعانا لبيته، بشارع محمد السادس بالدار البيضاء، وقضينا أمسية كاملة نتحدث في شجون عن الفن والفنانين، وعن الحياة بشكل عام، وكانت زوجته ورفيقة دربه السيدة فاطمة تتركنا معه بعض الوقت، ثم تأتي لتساهم في بعض الحديث، وهي تصب لنا كؤوس الشاي.

انصب حديثنا حول إسهاماته في إعلاء مكانة الصناعات التقليدية ببلادنا، وقد كانت فكرة معارضها الجهوية من بنات أفكاره خلال اشتغاله بالوزارة. كما تحدث لنا عن سوق الفن الراهن بالمغرب، وما يلبسه من غموض يحجب الرؤية الفنية الخالصة لدى المهتمين ويساهم في إفساد الذوق المغربي. ورغم تقدمه في السن، كان نبرهُ في الحديث، لا يزال ثائرا لأجل غيرته العارمة على الفن والفنانين.

اقترحتُ بعد هذا اللقاء المهم على صديقي بنيونس أن ننجز حوارا مطولا مع الفنان شبعة، فرحب الصديق الفنان بالفكرة، لكن عاديات الزمن جعلت الفكرة حلما يُراودنا، فنهتف به من حين لآخر. وكان عزمنا أكيدا حينما التقيناه في معرض برواق 21Latelier بالدار البيضاء، وقد كان متألقا فرحا سعيدا بأعماله التي تعتبر من إنجازاته الأخيرة، والتي قدمها الشاعر عبد اللطيف اللعبي.

غير أن آخر لقاء لنا به كان يوم حط الرحال رفقة مجايليه بمعرض الفنانين الستينيين الذي أقيم بقاعة لوفت غاليري Loft Art Gallery، بالبيضاء دائما، في دجنبر 2012، وبتنسيق من الباحث الجمالي موليم العروسي، والذي وقع بالمناسبة كتابه «Zoom sur les années 60". في هذا اللقاء أخبرنا زوجته برغبتنا في إنجاز حوار مطول مع السي محمد، فرحبت بالفكرة وبنا ضيوفا. كنا نريد أن نجذبه للحديث عن مفهومه للفن، وعن ذكرياته مع الإيديولوجيا اليسارية بالمغرب، ومدى إسهام الفن في إذكائها، ونناوش مواقفه الصلبة من الفن الذي لا يستند إلى المعرفة، ونتحدث عن أساتذته بتطوان خاصة بيرتوتشي، وعن مشاريعه المستقبلية.... لكن القدر كان قد أخذ موعدا آخر معه قبلنا، فكان ذلك الصباح الغائم في مدينة الدار البيضاء، ونحن نسمع خبر انتقاله جسديا إلى الدار الأخرى. هكذا يرحل هرم من أهرامات الفن المغربي الحديث، ومناضل كبير في مجال الوعي البصري.





ابتسامة تحيي العالم

إدريس الملياني

1

فجع المغرب الشعري والسردي والنقدي بالرحيل المفاجئ للشاعر والقاص والباحث الصديق العزيز عبد الرزاق جبران، كما فقد فيه المشهد التربوي والجمعوي والإعلامي كذلك إنسانا بسيط الوجه واليد واللسان، وعضوا فاعلا في اتحاد الكتاب، ورئيسا لنادي الوحدة للإبداع وتحليل الخطاب، ومثقفا مناضلا من واجهات نظر عديدة، في العيون والدار البيضاء. لذلك، فالتعزية الحرّى لذويه ومحبيه الخلصاء، والتحية التقديرية العالية والغالية لأصدقائه الأوفياء، في الصالون الأدبي ونادي القلم المغربي، على إحياء هذه الذكرى الأربعينية الحزينة، التي نتآسى فيها، ونتعزّى بجمال خصاله ونضاله بالجمال الشعري في «ديوان أسماء» و«بياض الحروف» تحت عنوان «الشاعر في حياة أخرى» لا إخالها إلا خلودا لاسم الشاعر والكاتب عبد الرزاق جبران ملء الذاكرة والوجدان.

وكم شط المزار على قرب الديار، طوال إقامته في العيون، حتى غدا اللقاء معه تماما كما قال أبو الطيب المتنبي :

بأبي من وددته فافترقنا
وقضى الله بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حولا فلما التقينا
كان تسليمه عليّ وداعا

وكذلك كان آخر لقاء واجتماع لي مع الصديق عبد الرزاق جبران، لقاءَ فراق واجتماعَ وداع، بمدينة العيون، التي نظم فيها اتحاد الكتاب ندوة فكرية كبرى حول «الحكم الذاتي» وأمسيات للشعر المغربي المختلف التجارب والأشكال والمؤتلف الأجيال واللغات.

2

من السمات البارزة، المميزة لقصيدة الشاعر الصديق عبد الرزاق جبران : الجمعُ المبدعُ بين التراثي والحداثي، في نفس لغوي، عميق، وجرس موسيقي، رقيق، وهارموني، قصير الجمل الجمالية الهادئة، كالقبل الطفولية الدافئة، يوزعها نغمات جميلة، وينثرها كلمات قليلة، على فضاء الورقة والسطر حرفا وفعلا واسما، ورغم أنها قصيدة نثر، تكاد أن تصبح أحيانا تفعيلية، يحرص فيها علي تحليتها بالقوافي المطلقة والمقيدة، والموحدة والمتنوعة. وكثيرا ما يعتمد بناؤها العضوي المعماري، المحكم، على بلاغة التكرار، الفني الجميل، الخالي من الرتابة والملل، كاللازمة «refrain» المترددة، التي تضفي على القصيدة قيمة فنية مضافة جديدة ومستفيدة من ديوان الشعر العالمي دون أن تفقد استقلالها الذاتي الجبراني. ومن ذلك على سبيل المثال «قولي كلاما» المتكررة في قصيدة «تفاحة الكلام» :

قولي كلاما
تذوب منه الخيلُ
..
قولي كلاما

يغزلني لؤلؤا وريحانا
..
قولي كلاما
يشعل فاكهتي
..
قولا كلاما
يرشح بالنشيد ..

ومن قبيل هذا السؤال « هل يقدر..» في قصيدة « حذاء ديغول» التي لم أستطع كبح قلمي من إيرادها كاملة على الشكل التالي :

باريس أحواضُ/ من فضة وذهبْ/ شوارع من فحم/ ودمْ/نباح ثورة عجوز/ وصخبْ/هل يقدر/ حذاء ديغولْ/ أن يفتحَ/ في المتوسط كوةً /كي تمرق الحرية / بيضاءَ/ كنسمة الجرح/ كصرخة طفل/ يمزُ/ حليب الحرب؟/هل يقدر/ أن يمسح/ خطو الجنوب/ من سجلات العسكر/ وينام/ في الخراب/ معصوب القلبْ؟ / هل يقدر/ أن يقرأ / رامبو/ خارج البلاغة / ويسميَ البرج /كلب حراسةٍ؟ / هل يقدر/ أن يجسّ / قلب امرأة / خرجت / من حمّام اللحظة / مكسورة الروح / والقصيدةْ؟ /
يقدرُ
دِ
ي
غ
و
لْ
أن يموت / في الخلاء / وهو ينبشُ / براز الثورة / كجندي مسلوخْ/ تاركا حذاءه / في متحف باريس / تغازله / أصابع الرئيس / وبسمة السيدة / على طوار / تاريخ/ ممسوخْ.

ومثل ذلك كذلك لازمة هذه اللامية الجبرانية المتساوية الأسطر والموحدة القافية المقيدة والمحكمة البناء على النحو التالي :

النساء اللواتي ولدن في حجرنا
ففضن علينا أنهارا من لبن وعسلْ
..
النساء اللواتي خرجن من دمنا
ودخلن بيت الأزلْ
..
النساء اللواتي يقمن في الحبّ
زادهنّ القبلْ
..
النساء اللواتي يسقين زهرتهنّ
برحيق الأملْ
..
النساء اللواتي يحملن البحر بين نهودهنّ
يدثرنه بحرير الخجلْ
..
النساء اللواتي يتخذن من البياض
جنة أو معتقلْ
..
النساء اللواتي يشعلن الشهوة الحرّى
بين اليقين والمحتملْ

والأكيد، أن الشاعر عبد الرزاق جبران يفضل «المحتمل» بل كان يناضل من أجله وفي سبيل المتخيل، المتحول، والمفتوح، أو بتعبير فلكي « بارالاكسي» عديد المرايا والوجوه، باختلاف زوايا النظر، وعلى العكس تماما ذلك «اليقين» الثابت والمغلق ذو البعد الواحد.

3

ولتأكيد أسبقية «المحتمل» وأولوية المتخيل وأفضلية المتحول، في تجربة الشاعر الإبداعية والاجتماعية، ولدى عموم المبدعين، إذا لم يخني ظني، غير« اليقيني » يكفي الرجوع إلى قراءة إحدى أقاصيصه القصيرة جدا، والمفاجئة حقا، لي على الأقل، والمترجمة إلى الفرنسية، وهي بعنوان «ثلاث حالات» ولن أمنع نفسي أيضا من سردها كاملة على النحو التالي :

الحالة الأولى :

دخل قاعة الانتظار، رشقته الممرضة الجميلة بابتسامة بريئة، ارتبك، تسمر في مكانه، حاول التأويل، لكن الابتسامة كانت أبلغ، تقدم نحوها ببطء، ألقى التحية، ثم انصرف لا يلوي على شيء..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحالة الثانية :

في المقهى المجاور للعيادة التي توجد فيها الممرضة التي طعنته بابتسامتها، جلس يقرأ قصائد أراغون عن إلزا، قال في نفسه سأسمي الممرضة إلزا، ابتسم لهذا الخاطر غير البريء، أخذ ورقة، كتب : ابتسامة من إلزا تحيي العالم..ترك الورقة على الطاولة. وانصرف لا يلوي على شيء مرة أخرى..

الحالة الثالثة :

في الشارع أمام العيادة التي توجد فيها الممرضة التي سماها إلزا، كان يمشي بتمهل، مطرق الرأس، يبتعد عن العيادة، أمتارا، ثم يعود، يقف أمام الباب، يحدق ببلاهة في اللوحة المعلقة، ومكتوب عليها «الدكتور ...طبيب نفساني »..صعد الدرج، دخل قاعة الانتظار، اقترب من الممرضة، رمقته بنظرة ناقمة، مد يده إليها، صرخ في وجهها : خذي ابتسامتك تكفيني ابتسامة إلزا..»

..

إن قراءة هذه القصة أول مرة كانت مفاجأة بالنسبة إلي، لأنها إحدى أروع ما قرأت من أقاصيص قصيرة جدا، وأعجبتني فيها أولا بلاغة هذه اللازمة النثرية، مثل أختها الشعرية، المكررة مرتين : « انصرف لا يلوي على شيء...» ثم «انصرف لا يلوي على شيء مرة أخرى..» وأطربتني ثانيا اللغة الشعرية فيها، الكثيفة والشفافة، واجتذبتني ثلاثية حالاتها، وهي في الواقع حالة نفسية واحدة، كوحدة أفضيتها المغلقة والمفتوحة والضيقة والفسيحة : في قاعة الانتظار فالمقهى فالشارع. أما ما سحرني فيها أكثر من أي شيء آخر فهي خاتمتها : « خذي ابتسامتك تكفيني ابتسامة إلزا» مثلما سلبتني ابتسامتها المتخيلة والمكتوبة : « ابتسامة من إلزا تحيي العالم» وحالما أشرقت هذه الابتسامة الساحرة تمثلت لي صورة إلزا تريوليه الروسية الكاتبة والمترجمة حبيبة الشاعر الفرنسي لويس أراغون وهي أيضا شقيقة ليلي بريك آخر حبيبات الشاعر ماياكوفسكي المذكورة في قصيدتي : «انتظار في محطة ماياكوفسكي» كما خطرت ببالي تلك الجملة الشهيرة لعبقري الرواية الروسية والعالمية دستوييفسكي التي لن أمل من تكرارها في كل مقام ومقال : « وحده الجمال ينقذ العالم». ترى، أيهما أجمل: صورة الجمال المتخيلة أم صورته الواقعية؟ وأيهما أحسن وأفتن وأفضل : المرأة في الواقع أم في الشعر؟ وقس عليها (واقعيات) أخرى كثيرات ومريرات من قضايا ورزيا المجتمع والناس، وإلا، لماذا قال الشاعر عبد الرزاق جبران للمرأة – الواقعية – (قولي كلاما) آخر : (يهيئ لي سرير استعارة، يدخلني حمأ أسطورة بابلية فيها، يغسلني ماء أميرة همست : ماؤك مائي) حقا (إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا) كما يقول هذا الحديث النبوي الجميل. فأية امرأة أو قضية أجمل : تلك التي في الواقع أم في الشعر ؟ في الواقع لا أدري «وسوف إخال أدري» كما قال الشاعر الجاهلي الحكيم زهير بن أبي سلمى. غير أن بطل الشاعر والسارد والناقد العزيز عبد الرزاق جبران فضل «ابتسامة إلزا» التي «تحيي العالم» على الابتسامة «البريئة» و«الطاعنة» و«الناقمة» لتلك «الممرضة الجميلة» التي «سماها إلزا» ؟! وما ذلك إلا لأنها ابتسامة شعرية ومتخيلة من «قصائد أراغون عن إلزا» ولأنها «ابتسامة من إلزا — ومن جبران أيضا — تحيي العالم». وهي بالتالي رؤية « الشاعر في حياة أخرى» رؤيته للعالم، الذي لا ينقذه من الضلال البشري إلا الجمال ولا يحييه إلا الخيال الجميل وجمال الخيال الشعري، تماما كما يقول الشاعر العزيزعبد الرزاق جبران في هذه الخاتمة من «معلقة أسماء» :

نفتح طريقا آخر،
لوطن يأتي،
نلبس الأرض، بهاء الشعر
نحرق قش الأفول.

ألقيت باسم اتحاد الكتاب في أربعينية الشاعر الراحل عبد الرزاق جبران.

بيكاسو وأنا في شيكاغو

عبد العزيز الراشدي

«إذا كُتب لي أن أعيش، ولم تصرعني رصاصة راعي بقر أمريكي، سأكتب أشياء كثيرة عن شيكاغو».

يرد الخاطر فجأة، مثل سمكة زلقة، أونكتة خفيفة سرعان ما تذوب. لكن المدينة، أصلا، غير عابئة بقدومي. لا رعاة. كل الخواطر مجرّد أحلام تغذّيها السينما والكتب، وحتى بعد تكرار الزيارة إلى أمريكا، تظل السينما مصدرا أساسيا. رعاة البقر لا وجود لهم سوى في الأفلام، ومن تبقى منهم هذّب اندفاعه قانون صارم يجعل حتى سائقي السيارات، يتوقفون على بعد أمتار كثيرة منك، خوفا من أي احتمال يضيّع يومهم ويُفسد مزاجهم. فالغرامات ثقيلة والقانون صارم لا يرحم. أقول لنفسي وأنا أنزل في محطة القطار بشيكاغو، قادما من بلدة لايك فوريست إنّ القانون مُفيد ويمنح الأمان، وهو الضروري والمطلوب في بلداننا الضيّقة التي تنهشنا الفوضى والأزبال والتطرّف والخداع. أصحَب معي رواية جاز لـتوني موريسون، قرأتُ صفحات منها في الطائرة وحرصت على اصطحابها لأونس بها لحظات المقهى، لكن المكان لن يترك لي فسحة للقراءة. أقرأ الوجوه والعلامات والأبنية كالعادة. في الدار، حيث أقيم، أُدرك أنّ خاطري في محطة القطار لم يكن نكتة سمجة. أفتح الحاسوب فأقرأ عن تفجيرات، في بوسطن، حدثت قبل دقائق، فأفكّر في حاسّتي العاشرة من جديد.

أول أمس، في مطار فرانكفورت، معبري نحو شيكاغو، كان المكان خاليا لأنّ لليل أجواءه. موظف بثياب حمراء، أنيق بشكل مستفز، زائد عن الحاجة، يقودنا إلى القطار الآلي بإشارة. يحرّك يديه مثل قائد أوركسترا، يحرّك اليدين ليوجّه المسافرين ثم يشبكهما باتجاه بعضهما بإيمان زائد في انتظار فوج جديد. عمله روتيني ومتكرر، مثل آلة. مرّ بذهني هذا الرجل وأنا أصل مطار شيكاغو، فقد كانت تصيح بنا فتيات، لطيفات، لنصْطَف في الاتجاه الصحيح:

-أصحاب الجواز الأمريكي من هنا، والزوار الحاصلين على فيزا من هنا.

كلمات مُقتضبة، بصوت مرتفع، صارخ، تتردّد عند كل هبوط. كلام مكرور كأنّ اللغة لا تعتني بخاصية التَّمَفْصُل المزدوج. فجأة، انتهت الكلمات ولم تعد لآدم (ولا لحوّاء) القدرة على فهم الأسماء كلها، وغدت العبارات مثل النشيد الوطني للمطار. عملهن الروتيني، المكرور، يذكّرني برواية (جورج أورويل: متشرّدا في باريس)، وحديثه عن غاسلي الصحون. وكما يصبح الصّحن جزءا من وجود العامل في فنادق باريس القديمة، يُصبح صوت الموظفة في المطار جزءا من عالم يتلاشى ويعيد بناء نفسه، حالَ هبوط فوج جديد من المسافرين. لم تعد الأشياء جديرة ببناء العالم. أصبح الكلام والأفكار والافتراضي يبني، الأشياء تهدم. الأمر ذاته ينسحب على ابتسامة المضيفة في الطائرة؛ ابتسامة بلا مشاعر ولا عواطف، ابتسامة عمل. تصبح مع المدة جزءا من مُعتادها. حتى قولها المتكرر: من يريد جرائد؟ أو في

طلبها منك أن ترفع الكرسي قليلا قبل الإقلاع وقبل الهبوط، أو في كلامها عن مطبات الهواء. كلّ ذلك عمل متكرّر يمسح المعنى عن الكلام ويجعل الألفاظ مجرد اصطفاف للحروف.

في رواية جاز، أقرأ مقطعا عن فتاة تركت ولدا صغيرا يحتاج للرعاية وذهبت لتشتري اسطوانة جاز حزين. لماذا أسطوانة حزن بالذات؟ وما علاقة الجاز بالحزن؟ هل لأنّه فن السود والمضطهدين؟ كان هذا السؤال يخامرني، قبل أن أكتشف المصادفة الغريبة: أنّ شيكاغو مدينة السود تاريخيا، والجاز متأصّل فيها، وسأزور بعد ذلك بارا يشتهر بالجاز، اسمه الكرين ميل (الطاحونة الخضراء)، حيث يعزف الفنانون الجاز ويحتفلون بالشعر والموسيقى.

أصل مطار شيكاغو، الطريق الطويلة، وفي حلقي تعب التحوّلات. هندية جميلة أمامي؛ جمال مختلف وجبّار كأنّما خرجت للتو من فيلم. لا ابتسامات في الصف. رجل أبيض متجهّم ينظر إليّ. أفكّر في القانون الذي يمنعه من طعني، لا شك أنّه يستكثر عليّ الدخول إلى هذه البلاد الخضراء الباردة. فجأة، يكلّمني بلطف ويحدثني ونحن في الصفّ عن سخافة المطارات وبُؤس الانتظار، أفهم نادما أنّ ملامحه فقط، هي التي تتجهّم في الانتظار، ولا تعبّر عن الداخل. أسقُط في حيرة لأنني تسرّعتُ في الحكم،تنأ وأتساءل إذا كنت فعلا قد درستُ في الجامعة شيئا اسمه السيميائيات وتحليل الخطاب! في ماذا تفيد الكتب إذا لم تخترقنا وتغيّرنا. أعبُر إلى أمريكا بسلاسة. لاشك أنّ بياناتي كلّها مكتوبة عندهم بعد سفرات بين فرجينيا وميشيغن. في صباح اليوم التالي أستيقظ من نوم لذيذ بغرفتي في بلدة لايك فوريست، بضواحي شيكاغو. من النافذة مطر غزير يبعث راحة في النفس، لا أحسّ بأية عاطفة سوى الرغبة في نوم عميق كالموت؛ لأوّل مرة أحسّ بأنّ الموت يمكن أن يكون هادئا ولطيفا وباردا، عكس ما بدا لي دائما في الصحراء: موت أحمر أو أسود، ساخن ومُتعب فيه مزيج من التراب والعرق والألم. لعلّ أهل الشمال يرون في الموت بياضا ونفقا مضيئا وموسيقى بسبب بلادهم الباردة، بينما نميل إلى شقّ الجيوب والخوف من النيران والعذاب بسبب الحرارة الشديدة في بلداننا. فرضيات.

أسير في الشارع وأرى هدوء الطبيعة، مطر غزير وأحيانا ثلج أو بَرَد. لم أر البَرَدَ منذ طفولتي. أذكر أنني رأيتُه مرة واحدة وكان عُمري ثلاث سنوات أو أكثر بقليل. كنا نجلس في «السّطوان» الطويل الذي يقسم منازلنا الطينية الطويلة بقرى الجنوب المغربي، عندما انهمر سيل منه. ولأنّ صوته على الأرض مختلف عن صوت المطر فقد هرولنا في اتجاه «المراح». سقط الكثير منه على أجسادنا وسرعان ما اختلط في الخارج بلون التراب تاركا ذكرى لا تُمحى، توسّخت ملابسنا الصغيرة ولعبنا طوال الوقت ثم نمنا بملابسنا. في أوقات الصحو، في لايك فوريست، أرى شجرا عاريا. في المنزل الأسطوري، حيث أقيم، كتّاب وفنانون جاؤوا من بلدان متنوذعة هربا من حيواتهم باحثين عن الهدوء ليكتبوا. أُمَازِحُ مدير المؤسسة بقولي إنّ المنزل جميل وسأشتريه. يُصيبني الوجوم عندما يذكر رقما من ملايين الدولارت. جاكلين ضيفة من ضيوف الدار تطمح إلى زيارة المغرب، تقول إنّه بلد لطيف كما حكى أصدقاؤها، يشاطرها جميع الزوار الفكرة وأحسّ أنني الوحيد، بين الحضور، الذي لا يعرف المغرب. هل يتحدثون فعلا عن بلدي؟ أطلّ على جرائد المغرب عبر الانترنت وأتابع أخبار البلد. حين تقرأ عن الجرائم والمشاكل، وسجالات الحاكمين والمحكومين، ونزاعات الوزراء والنواب وحالات الاختطاف والاغتصاب، تتخيّل أن البلد سينفجر بعد دقيقة، لكنه مستمر دون أن يرف له جفن. أشرب قهوتي وأتابع المطر في مقهى على أطراف المدينة، على آلة القهوة كلمات:

-الحياة قصيرة، ابق مستيقظا لأجلها.

تجيء إلى ذهني القصيدة، باردة، عارية، لا قلق فيها. البيت نفسه الذي قال فيه الشاعر: (وما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصّر في الأعمار طول السهر). أفرح بالكلمات والبيت والقهوة فأسهر مع الجماعة ويتبدّل نومي ولا أخاف لأنني لا أنتظر شيئا. أشعر أنني بارد وفرحان ومتفرّغ. لا شيء يملكني في هذه البلاد ولا أهمية لشيء عدا الوجود. تتملكني خاصية اللغة على اللغة؛ كيف نفكّر بلغة ونعبّر بأخرى، أو كيف نقوم بعملية ترجمة آلية قبل الحديث مع مراعاة فروق الثقافات لينتظم الحوار ويغدو مُمكنا. أعتني بالترجمة في ذهني وأنا أتابع نقاشات عميقة، أحبّ أن أسمع بإمعان لكنّ فضول رفيقاتي ورفاقي يجعل التساؤلات تتكاثف. قد يكون فضولا أو مجرّد لطف لإعطائي فرصة الكلام. الأهم هو راحة الإنسان وتخليصه من الشر والألم بتركه يقول ما يشاء. النقاشات هادئة هنا لأنّ العالم يحسّ بنفسه مُكتملا ولا مواضيع ساخنة. في بلداننا نتناقش بحدة ونضرب بالأيادي والرصاص لإحساسنا بأنّ حسم نقاش ما سيؤدي إلى تغيير. يقودني السهر والتعب إلى الفراش. أتابع أصواتا خفيضة من غرفتي بالأعلى وأنام ولا أفكّر إلا في «التّبْرُوري». في الطريق، بين الأشجار والهدوء تعود إلى خاطري الأخبار التي أتابعها عبر النت، عن بلدي. لا أنقطع عن البلد، هنا، الأمر شبيه بسكون دائم متواصل، وفي البلد، حركة لا تنقطع.

وجدتُ دفترا للذكريات بالغرفة. غرفة سكنها قبلي كتّاب كثيرون، أغلبهم يتمنّون عدم الرحيل عن المكان عندما يحين الموعد. أحببتُ المكان بدوري. فهل سأكتب مثل هذا الكلام قبل رحيلي؟ الهدوء يعمّ لايك فوريست الهادئة الجميلة الغنية. وهي من البلدات الداعمة لأوباما بامتياز. شيكاغو المدينة، التي يوجد بها عالم من المباني والحياة المتطوّرة، تبعد عنا خمسين دقيقة. في الطريق إلى المدينة أركب القطار ويتحرّك أمامي صاحب التذاكر عند كل محطة:

التذاكر من فضلكم.

حالة العود اللغوي تنتابني من جديد. أنزل في محطة القطار، أفكّر في رصاص الكاوبوي، في رصاص النقاش السّاخن فأعود إلى بداية النص.

ماذا أريد من أمريكا؟ وكيف أراها؟ يفاجئني السؤال وأنا على العشاء. أناقش مع كاتبة أمريكية منطق الكلام والحياة في أمريكا، ومثيله في فرنسا. أجدني أكثر دفاعا عن النمط الفرنسي في الحياة، وهو الذي هذّبته سنوات طويلة من الفن والأنوار والكتب. بعد أسبوع من كلامي معها سأقرأ كتابا لـهنري مولر عنوانه (أيام هادئة في كليشي)، وأرى كيف يتعجّب، وهو الكاتب الأمريكي، من غرام الفرنسيين بالأدب، واحترامهم للأدباء. لستُ وحدي إذن. لكن، هل أنا مغرم بفرنسا الواقع أم المتخيل؟ وما هي شبهة اختلاط الفن بالاستعمار؟ لا يزعج الكاتبة كلامي، تسمعه بانتباه، ثم تنتقد النمط الفرنسي المبني على الكسل، فبدل أن نمنح الناس أمانا ومساعدات كما يحدث هناك، علينا أن نحاول -في رأيها- الرقي بهم ليعملُوا. لا تنفي اتكاء فلسفة الحياة في فرنسا على الفنون مما هذّب الأمور، وهي تحبّ جوّ فرنسا الفني، لكنّها تكره النظام الاجتماعي الكسول. يُعجبني إنصاتها. أتوقف عن الإنصات لها في لحظة وأتذكّر المغرب. المغاربة عادة لا يسمعون لبعضهم ليختلفوا، كل شخص يَبني على هامش كلام محاوره كلاما موازيا ليصير الحديث أعمدة لا تتقاطع. عندما تُحادث شخصا ما، لا يتركك تُكمل فكرتك، تراه مستعجلا-بنفاذ صبر- إنهاء كلامك ليتحدث ويتبجّح برؤيته للعالم وتجاربه. حتى ورؤياه لا تستند إلى تكوين، عليه فقط أن يحتكر الكلام لينتصر عليك بأبسط طريقة: إلغاء وجودك وعدم الانصات لك. يحدث هذا ليس فقط في المقهى والطاكسي، بل في البرلمان والإدارة، حيث تسود قيَم التزلّف والوشاية وطحن الخصم بأساليب قذرة. السياسيون يحاولون قدر الإمكان إلغاء وجود الخصم لكي يسود خطابهم الأوحد في الساحة. أعود إلى موضوعها حين أكتشف سهوي. نتناقش في الفنون فتخبرني أنّ معهد الفنون بشيكاغو ينظّم على شرف بابلو بيكاسومعرضا فنيا، احتفاء بمرور مئة سنة على معرض«مخزن الأسلحة» الشهير.

أصل إلى بوابة معهد الفنون بشيكاغو، حيث يعرضون أعمال الفنان. صور أصدقائه ولوحاتهم

ومقتنياتهم الخاصة في كلّ مكان. جَمَع المتحف كلّ ما له علاقة ببيكاسو وشيكاغو. روح الفنان في كلّ زاوية: في المدخل لوحة كبيرة له وهو منشغل بالرسم. في زوايا المتحف تُعرض صوره المختلفة وأعماله. لوحات شهيرة وأخرى غير معروفة تمت استعارتها من متاحف أخرى أو استعارتها من خواص؛ مقتنيات خاصة ورسومات هشة تُعرض لأوّل مرة. أمريكا ماهرة في تصيّد كلّ شيء، فبالرغم من أنّ بيكاسو لم يزر أمريكا من قبل، إلا أنّ المعهد استطاع ربط بيكاسو بالمدينة. بموازاة المتحف محاضرات عن تاريخ الفن وعن المعرض الشهير. في الجانب الخلفي للمعرض تذكارات: ملاعق وقمصان وربطات عنق من وحي المعرض للذكرى. أجول بين اللوحات ومنتجات الناس وأشتري الهدايا وأفكر: لو كانت الحياة مرتبة مثل لوحات بيكاسو، كيف كنا سنكون؟

في رحلتي بين شوارع المدينة، أزور بناية مجلة شعر؛ بناية ضخمة بموظفين كثر ومكتبة كبيرة، أحصل على الأعداد الجديدة من المجلة، وعلى عدد أبريل الأخير، الخاص بالشعر القديم ومرحلة الثورة.

أصل إلى الإقامة، مستمتعا بأخبار المدينة. أفتح النت فأقرأ أخبار البلد من جديد، ثم أقرأ خبر تفجير بوسطن. أحمق بحقيبة يفجّر مراتون المدينة. أفكّر أن الأيام القادمة ستكون صعبة على العرب ببوسطن ولي فيها أصدقاء. التهمة جاهزة قبل التحقيق. في العشاء لم أشأ أن أفتح النقاش حول الموضوع ولم أجد من يسأل عن الأمر. لعلّ الأصدقاء استشعروا الأمر فلم يلحّوا. حين أخلوا بالليل إلى صديقة نتكلم عن الأمر مثل سرّ صغير. تقول إنّ الأمريكيين قبل الحادي عشر من سبتمبر كانوا يعيشون مثل الأطفال، هادئين منغلقين، ثم جاءت الصدمة الكبيرة التي تغيّرت بعدها حياتهم. عند الفطور أجد الجرائد في وجهي وقد امتلأت بالصور والدماء. خجل شديد ينتابني دون أن أستطيع مقاومته. بعد أيام، أعرف أنّ المفجّر ليس عربيا فأفرح دون مبرّر لأنّ نصف التهمة قد زال.

في بار الطاحونة الخضراء أسأل عن الموسيقى. البار مكان قديم بشيكاغو لسماع الموسيقى والتنافس في كتابة الشعر. يأتي شعراء ومحبون للقصائد من كلّ مكان والحكم الجمهور. إذا أتقن المتنافس القراءة يحييه الجمهور، وإذا أخفق يصيح الجمهور ويقلب الابهام تعبيرا عن السخط؛ عالم ديمقراطي لا مجال فيه لكلمات النقّاد المنمّقة المزوّقة. أجلس في الكرين ميل (الطاحونة الخضراء) وأفكّر بأنّ الشعر سفير أخضر بين الناس جميعا، رغم بشاعة الحروب والاحتلال ورغم إرهاب البشر بالتفجيرات. لن يكون الشعر أبيض كالريح أو أزرق كحزن أو أحمر كحقد الوشاة. الشعر أخضر. الطاحونة الخضراء صغيرة، وعندما يحكي عنها الناس تَتَأَسْطَر صورتها حتى ليكاد يصيبك الاحباط وأنت تزورها، فكّرت في المقهى الصغير الذي سميّ باسمه فيلم كزابلانكا، وفكّرت في بار جدل بيزنطي ببيروت. بار صغير ويكاد لا يتسع لأفراد قلائل، لكنّه يحمل صورة قديمة وتاريخية. فكّرتُ أيضا في مقهى الفيشاوي وفي قبر السلطان المرابطي يوسف بن تاشفين؛ أمكنة أكبر من حجمها الحقيقي.

في طريق العودة إلى المطار، تحكي كلّ الاذاعات عن التفجيرات، تحلّل وتُعيد الأخبار نفسها وتستمع للمعلّقين. صديقنا ريجن يسوق السيّارة ويستمع لموسيقى الفنان الافريقي حبيب كواتي. «بامادا» تخلق إيقاعا مبهجا قريبا للقلب. أسمع الموسيقى وأسترجع نقاشاتي مع الأصدقاء: في إحدى النقاشات، أخبرتُ كاتبة بأنني مؤمن، فقالت إنّها لا تؤمن بالله، وعندما سألتها عن نظام الكون قالت إنّ عقل الانسان لا يعدو كونه شيئا تطوّر، كما تتطوّر الكلاب، بعد مرور الوقت. لقد عرفت الكلاب كيف تحبّ وكيف تعيش بالتجربة، وأصبحت بالاعتياد قادرة على الحراسة. قلت لها: إذا كان الله غير موجود فلماذا تعذّبنا الموسيقى؟ ولماذا يحترق قلبي الأبيض مثل الماء حين أقرأ عن اغتصاب الأطفال؟ ولماذا ينتظم الكون هكذا ويسير غير عابئ بالقصائد والحكايات وغير مُعترف بالفرق بين حرارة بلدتي في

زاكورة وثلج لايك فوريست بشيكاغو؟ لا أسمع منها جوابا.

الثلج يسقط على السيارة وأنا أسمع الموسيقى. أحسستُ أن بيكاسو، الذي رأيته ذلك اليوم في المعرض، كان يرسم التكعيبات ليتوازن. لقد اختار رسم الوجوه بالمسطرة خوفا من تشوهات تلحقها خارج المقاييس؟ إن بيكاسو لم يشوّه الوجوه بل أعادها إلى الاستقامة برسمها بخطوط بدل التواءات وثنايا. تماما كما تفعل بنا الموسيقى؛ إما توازننا وإما تعذّبنا. في الطريق إلى المطار كان صديقنا يسوق سيارته، ومثل ترتيب إلاهي، وضع موسيقى هذا الفنان. كانت كلماته بلغته الأم، غير مفهومة، ولم أميّز منها غير: (لا إله إلا الله). تخترق كلمات التوحيد قلبي المعذّب بالمطر والسكون والحياة والسؤال. أحسّ بأنني غامض ولذيذ ومتوازن. تبتعد السيارة وفي ذهني كلام عن برد لايك فوريست وصهد الذكريات. مرأ

سر عتيق

الميلودي شغموم

كان سعد الفقهي طالبا باحثا، بعد أن حصل على الإجازة من شعبة التاريخ، في الخامسة والعشرين من العمر. قرأ الفقهي، أو سمع، وربما يكون قرأ وسمع في نفس الوقت، أن هناك سرا عظيما مدفونا بأحد أسوار مدينة الرباط منذ عهد المرابطين. أي سر، من دفنه وفي أي وقت بالضبط؟

في حوالي الثلاثين من عمره،، لما حصل على الماستر، وقد كان الأول دائما في دفعته، قرر أن يكون موضوعه للدكتوراه هو هذا السر بالذات: سر مكتوب بالأمازيغية، لكن بحروف عربية، حروف مشتتة في تراب تلك الأسوار، مختلطة بالعديد من الحروف الأخرى الواضحة المعالم والمعنى، مثل اللغز العظيم الذي قد يشكل فك رموزه كنزا من كنوز التاريخ الغنية.

انتهى إلى صياغة موضوع البحث على الشكل التالي: التاريخ السري للأسوار بالمغرب، الرباط نموذجا.

تردد أستاذه كثيرا قبل قبول الإشراف على بحثه:

- هل مازال في تاريخ المغرب سر من الأسرار الهامة؟ أخاف عليك من أن تسقط في تصور سحري للتاريخ لن تقدر على الخروج منه غانما ولا سالما!

كأنه لا يعرف طالبه، سعد الفقهي، عندما تركب رأسه فكرة أو فرضية!

انتهى الأستاذ إلى قبول مشروع طالبه متعللا بالقول:

- التاريخ بحر محيط وكثرة المؤرخين، أوكتب التاريخ، لا تعني أننا قد أحطنا بكل شيء، كما يحدث في ميادين أخرى من البحث والدراسة بل، على العكس، فإن الكثرة، والتراكم، قد تعمي البصر وتضعف الإرادة، فليتوكل على الله لعل فتحا جديدا يتم على يده!

توجه سعد الفقهي إلى جمعية" دعم البحث في تاريخ الرباط وسلا" طلبا للمساعدة فاستقبله أحد مسؤوليها بكثير من الغلظة:

- لقد درسنا ملفك، بما يكفي من العناية، لكننا لا ندعم التصورات السحرية للعدوتين!

احتج سعد الفقهي على هذا التأويل المغرض لبحثه واتهم مسؤولي الجمعية بتبذير المال العام وإنفاقه فيما لا يجدي ولا يفيد من ندوات ولقاءات وأسفار، فهي تتلقى الكثير من المال، سواء من الداخل أو الخارج، لكنها تنفقه في أنشطة مبنية كلها على التكرار والاجترار، بدل أن تساعد بها الباحثين، خاصة الشباب، وأنها، بالتالي، هي التي تساهم في تشجيع المقاربات السحرية وتتكتم عليها!

ظل المسؤول هادئا في كرسيه الكبير إلى أن هدأ الفقهي بدوره قليلا فقال له:

- اسمع، يا ولدي، كل ما نستطيع الآن تقديمه لك كعون هو هذا الحاسوب، الذي وصلتنا تسعة منه كهدية من الدانمارك، مع هذه الحقيبة، فتوكل على الله إنه نعم الداعم والوكيل!

قام الفقهي غاضبا متأبطا الحاسوب قبل أن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفكر، وهو في الطريق إلى بيت والديه، في الكيفية التي يمكنه أن يبيع بها هذا الحاسوب. كان ذلك قبل أن يكتشف بعض أسراره بمساعدة خطيبته حفيظة فيقرر الاحتفاظ به.

لما وصل، آخر ذلك الصباح، إلى بيتهم استقبلته أمه بالويل والوعيد:

- تلفزيون، أويلي؟ آش خاصك، ألعريان؟ بوك في انتظار مال يساعدنا على تحمل مصاريف العيش وأنت راجع لنا بتلفزيون، آش نعملو بهاذ الصندوق، ندوزوه مع أتاي؟ ناري ناري ويشوفو بوك، ألمزغوب! سر بيعو ولا شوف آش تعمل به قبل ما يفيق ويفطر بك!

وكذلك كان إذ استيقظ الوالد، مع منتصف النهار، متوترا من كثرة الدواء والألم وقلة النوم بالليل، فلما علم بحكاية الحاسوب أرعد وأبرق، وهو يرتجف حتى خالاه سيغمى عليه:

- تاخذ صندوقك معك وتخوي البيت بلا رجعة، اللحية ما تهز اللحية، وتالين؟

يحمل سعد الفقهي حاسوبه ويتجه نحو الباب فتتبعه أمه خلسة:

- قلتها لك ولا لا؟ شوف، اغبر شوية، حتى لوقت العصر، توجدو اعيا وانعس، واسمع، آه، ما تديش على بوك، راه مريض وجيبو خاوي، فهمت؟ غداك توجدو فالطجين، صافي؟

لم تكن هذه المرة الأولى التي يقابل فيها بهذا الشكل في بيت والديه فلقد تعود على أن يغادره غاضبا ويعود إليه قلقا، تعود على أن يستيقظ وينام على خيباتهما المتواصلة: ينتظران منه، ومنذ سنوات، الحصول على وظيف والزواج من حفيظة، التي خطبتها له أمه يوم حصوله على الإجازة، والعيش معهما في نفس البيت ليتحمل عنهما تكاليف الحياة ولكي يأملا موتا سعيدا وعاقبة حسنة. بدل ذلك لا يشارك في أي مباراة للتوظيف، رغم ندرتها ورغم نبوغه، لا يهتم حتى بخطيبته التي يخشيان أن تيأس وتتزوج من غيره، يظل يطوف بأسوار الرباط بحثا عن سر مشكوك في وجوده لكنه يعتقد أن أهميته لا تقل عن اكتشاف أمريكا!

أحيانا كانت تلتحق به حفيظة، وهو معتكف على النظر في بقايا سور أو طوب، فتعاتبه، بخيبة أمل أكبر، على تعطيل اقترانهما وتلوم:

- لم لا تشتغل وتستمر في البحث عن سرك كما يفعل الكثيرون مثلك؟

فيرد عليها بكبرياء:

- يا جاهلة، الوظيف عدو لدود للبحث العلمي!

تقول له راجية:

- تعال نشتري عربة نملأها بالفواكه والخضر، أنا أدفع رأس المال، نبيع ونشتري أول النهار ثم تتفرغ لبحثك فيما يتبقى من اليوم!

يبتسم لها محبطا وهو يقول:

- باحث علمي وتاجر، تبارك الله!

حينها يطير منها العقل، كما يقول، فتبكي وتهدد بالانتحار أو القتل!

أما هو فغالبا ما يردد في سره:

- لماذا يحلم بعض الناس وينتظرون من غيرهم تحقيق أحلامهم؟

ويخرج سعد الفقهي، كل صباح، من حي العكاري، إلى شارع النصر قبل أن يقرر إلى أين يتوجه: باب الرواح أو شالة أو الأوداية؟

ظلت تلك عادته لما يزيد عن السنتين مكتفيا خلالها من الطعام بما يشبه وجبتين: الفطور والعشاء في بيت والديه!

ذات يوم، وهو بباب الرواح، وقد بلغ منه الإرهاق مبلغه، استسلم لقيلولة، فإذا بشبح شيخ عجوز يلبس البياض يخاطبه:

- سعد، يا بني، عم تبحث في هذه الأسوار؟

يجيبه سعد وهو لا يزال شبه نائم:

- أبحث عن سر دفنه يوسف بن تاشفين في أحد هذه الأسوار!

يبتسم الشيخ العجوز:

- لا يوجد أي سر في هذه الأسوار!

يستيقظ سعد:

- كيف، كيف تعرف ذلك؟

يرد الشيخ من غير أن تفارقه ابتسامته:

- أنا يوسف ين تاشفين، لم أدفن أي سر لأني لم أكن في حاجة إلى ذلك!

ينتفض سعد غاضبا:

- إذن هو أكذوبة، في نظرك، أليس التاريخ كله، من وجهة نظرك هذه، كذبا؟ قل لي الصراحة!

يظل الشيخ يبتسم في لطف:

- أنا لم أزعم شيئا من مثل هذا والسر موجود بالفعل!

يشعر سعد أنه أفحم الشيخ:

- ما هذا التناقض: السر موجود وغير موجود، كيف؟

يضحك الشيخ هذه المرة:

- السر الذي تبحث عنه بداخلك، لا يوجد سر واحد في هذه الأسوار غير السر الذي بداخلك لكنك تبحث عنه في المكان الخطإ!

ويريد سعد أن يستمر في مجادلة الشيخ لكن الشيخ يختفي في السور!

لكم سمع من مثل هذه الحذلقات إذ حتى أمه الأمية التحقت به مرة في شالة، وهو وسط القبور، فقالت له:

- جيتك نجري باش نخبرك باللي خبرتني به زهرة الشوافة، مالفرحة ما قدرتش نصبر حتى ترجع للدار، قالت لي، يا وليدي، السر اللي تبحث عليه هو الخدمة، تخدم ابحال اقرانك توجد سرك وتفتح أبواب الخير علينا وعليك، فهمت؟

ماذا تريده أن يفهم؟ باحث، عالم يصدق كلام عرافة؟ اكتفى بالابتسام وهو يقول لها:

- قولي لزهرة نهار نخدم، إن شاء الله، نتهلى فيها مزيان!

انصرفت فرحة وهي تردد:

- الحمد لله، الحمد لله، يعطيك الستر والرضى اللي ما يخسر، يا ربي رد بولدي، يا ربي!

حتى حفيظة، التي لم تتوقف يوما عن الأمل في اقترانهما، التحقت به بدورها، ذات مرة، وهو في الأوداية لتقول له:

- سعد؟ حلمت باللي أنا السر اديالك، والله الكريم!

يبتسم لها بدوره فتتابع:

- وقف علي جدي في المنام وقال لي: قولي لسعد يتعاون معك حتى يبان له سرك وسرو، فهمت؟

هذه فهمها جيدا، امرأة تحبه وتريده أن يحبها:

- فيها شي حاجة زايدة، يضيف؟

أما والده فكان إذا هجره النوم طول الليل وأحس به يغادر البيت فإنه يتبعه خلسة قبل أن يظهر له مفاجئا:

- أنا سرك، المسخوط، والله بوك حتى تحمق في آخر أيامك، مخليني نموت قدامك، بالمرض والجوع، وتابع لي لحجر والتراب، ما يكون غير ضاربك جن ولا عفريت، ها انت دابا تشوف!

كل هذه التصرفات يفهمها، من ناحية ما، ويتحملها بالصبر والابتسامة إلا موقف أستاذه المشرف على بحثه الذي استدعاه مرة إلى مكتبه ليقول له:

- ها أنت تبحث في هذا السر منذ قرابة العقد ولم تجد بعد شيئا مما تتوقع: هذه الأسوار، مع الوقت، تتعرض لكل عوامل التعرية والهدم، وحتى إذا كان هناك سر، من أيام المرابطين، فقد يكون اختفى بعد الترميم أو قبل الترميم، غير الموضوع!

كانت تلك أكبر صفعة يتلقاها باحث مثله: حتى أستاذه يشك في قدراته!

مر عقد ثان وسعد يرفض تغيير موضوع بحثه، أو حتى تعديله، فكتب الأستاذ المشرف، وهو على أبواب التقاعد، إلى عميد الكلية، على يد رئيسة شعبة التاريخ:

«سيدي العميد المحترم

الطالب الباحث، سعد الفقهي، الذي أشرف

على بحثه، إما فاقد للرشد والعقل، رغم علامات النبوغ والتفوق، وإما عبقري، رغم مظاهر البله، لا نستطيع فهمه وفي الحالتين معا يؤسفني أن أخبركم بأني لم أعد أقدر على متابعة الإشراف عليه"

توصل سعد الفقهي برسالة من الشعبة تخبره فيها بأنه لم يعد مسجلا بها فاعتبر ذلك مكرا وحسدا من أستاذه واستمر في بحثه عن السر المدفون في مكان ما من أسوار الرباط ثم استقر في ذهنه أن يوسع البحث ليشمل أسوار مدينة سلا!

توفي والده ثم أمه فاستقرت معه حفيظة في بيت المرحومين، وقد كان بالفعل قبرا في الدنيا، بعد أن زوجت نفسها له زواجا شرعيا دفعا لألسنة الفراغ وقلوب الكلاب، كما تقول. اشترت العربة التي كانت تريده أن يشترك معها فيها وشرعت تطوف بها لبيع الفواكه والخضر، احتج عليها:

- زوجة الباحث سعد الفقهي، التي تحمل شهادة تقنية في الإعلاميات، تبيع الخضر والفواكه بواسطة عربة؟

ردت:

- أما شهادتي فلا تستطيع أن تضمن لي قوتي وقوتك، زيادة على أني تعبت من تحرير نصوص الآخرين التي تحتوي عادة على ما لا يحصى من الأخطاء والتفاهات، وأما الخضر والفواكه فإني أحب رائحتها وطعمها ثم... مالك، إني أبيع وأشتري وتجدني في كل وقفة مع المعطلين؟

هو الآن قد تجاوز الخمسين من العمر ومازال سر الأسوار يسكنه. مرة كان عائدا من باب لمريسة بسلا فتوقف قليلا فوق قنطرة مولاي الحسن. تأمل طويلا نهر أبي رقراق يتدفق نحو البحر إلى حدود ما بعد الأوداية وقام بحركة كأنه يريد أن يرمي بنفسه في النهر ثم تراجع وقال:

- هذا النهر ما أكثر أسراره!

وتابع طريقه في اتجاه الرباط. لما اقترب من باب الملاح سمع الأصوات التي تحاربه تناديه من كل مكان!

الأصوات التي تحاربه؟

صوت أمه:

- واوليدي، الخدمة، الخدمة، سرك فالخدمة!

صوت والده:

- عاوني، المسخوط، عاوني توجد السر؟

صوت الشيخ العجوز:

- سرك في نفسك لكنك تخطيء الطريق إليه!

صوت حفيظة:

- سرك عندي، ساعدني نكشفو معك!

صوت أستاذه:

- كان عليك أن تختار الأدب بدل التاريخ، هذا سرك!

ما أكثر أصوات أعدائه!

لما تعالت تلك الأصوات وتكاثرت أخذ يجري بدون اتجاه حتى وجد نفسه بمدخل محطة قطار الرباط المدينة. كان يلهث. استرجع جزءا من نفسه بصعوبة بالغة قبل أن يلحظ خروج مظاهرة من جهة مقر البرلمان تهتف:

- سركم واضح وبين وسرنا احنا فين؟

خاطبهم كأنه يعظهم:

- يا قوم، يا إخوة، قالت لكم الوالدة: سركم فالخدمة!

هتفوا بصوت واحد:

- صدقت الوالدة!

تابع:

- قالكم الوالد: عاونوني!

رددوا بصوت واحد من جديد:

- وما كذب الوالد!

وأضاف:

- قالكم الشيخ العجوز: سركم في أنفسكم!

هتفوا مرة أخرى بصوت واحد:

- وصدق الشيخ العجوز!

ثم قال:

- وقالكم الأستاذ: أنتم إما مجانين أو عباقرة!

فرددوا بصوت واحد كذلك:

- وما كذب الأستاذ ولكن أنت ماذا تقول، يا سعد، أين صوتك؟

كان بعض الدم قد بدأ يخرج من أنفه قبل أن يضيف:

- أنا؟ أنا أقول لكم إن أسوار الرباط وسلا، وكذلك نهر أبي رقراق، مليئة بالأسرار، فابحثوا عن أسراركم في أسواركم ولا تتخلوا عن البحث والدراسة والتحقيق!

حينها كان دم كثير يخرج من فمه وأنفه. تمايل قليلا قبل أن يتهاوى أرضا فنطت حفيظة من وسط المتظاهرين تجري نحوه. حركته يمينا ويسارا بعد أن جست نبضه ثم صرخت بأعلى صوتها وهي تبكي:

- مات، مات شهيد البحث العلمي، مات!

هتف المتظاهرون من جديد بصوت واحد:

- سعد، يا رفيق، سنظل على الطريق!

وبينما هم يهتفون كان عويل حفيظة يزداد حدة حتى صارت الأسوار تردد صداه.

ارتجاج

لطيفة لبصير

منذ شهور عديدة وأنا أستيقظ فزعة في الليل، ينتابني هاجس وحيد يتكرر: أريد أن أقتل أبي.

في كل مساء أودع الكثير من الكلام المزيف لأنزوي في الغرفة. ضوء الفنار الخافت وزجاجات النبيذ التي تصادقني أكثر. أحبيها وأنا أطرد كل النظام اليومي من كثرة التحيات العسكرية، حتى بت أعتقد أن يدي قد خلقت وهي مرتبطة بالجهة اليمنى من الرأس، أو أن شيئا ما يشدني إلى هذه الصرامة الزمنية التي لا تنتهي. أنتظر بعد قليل هاتف والدي وأتمنى أن يخبرني بأنه لن يأتي اليوم لزيارتي حتى أتفرغ لجنوني الصغير، وعلى التو تنزل أسئلته التي لا تنتهي وكأنني بصدد الحديث مع عشيق ضمني، عم أفعل الآن وماذا أرتدي وأي نوع من النبيذ أشرب؟ وهل أنا مستلقية على السرير في الغرفة أم أنني أجلس بمحاذاة التلفاز في الصالون الوردي ...أسئلة لا افهم سرها الطويل، منذ وفاة والدتي وحتى بعد أن أحضر زوجته الجديدة، لم يتغير أبدا، بل على العكس أصبحت أضجر من سيل الأسئلة التي لا تنتهي.

حين ودعت صوته، كنت قد هممت بارتداء لباس له نوافذ كثيرة وتركت ثدياي ينسابان ناهدتين ما دام لم يرضعا أي طفل أحمق لحد هذا العمر، وانسبت على السرير أقبل ثغر الزجاجة الحمراء الأنيقة.

أتذكر أمي في جنونها الجميل، كانت امرأة بمزاج خاص وكانت تشرب كثيرا حتى أنني ورثت عنها هذا المشروب الطاعن في السن. أتخيلها وهي جالسة فوق أريكتها المفضلة قرب النافذة، تحلم بالمشاعر الدافئة التي لم تعشها أبدا في حياتها، كانت تتخيل الحب إطلالة حانية، وعيونا تحرس من الوحدة، وكانت تموء مثل قطة نبتت عارية في الخلاء...

لا أدري ما الذي جعلني أختار هذه المهنة، لكنني حتما كنت أهرب من الهشاشة إلى الصرامة، أردت أن يتقوى العظم وأصير ماردا أزرق ينقض على الفرائس ويصرخ، لا أدري ما الذي يجعلني لحد الآن أشعر بالهشاشة رغم رتبتي العسكرية، أشعر في كثير من الأحيان بأنني أصير أهش من جناح بعوضة ستنكسر لأتفه الأشياء وأرقب البعوض طويلا وهو يطنطن فوق رأسي وكأنما ليتبث وجوده الضئيل، ويمتص الدم لكي يعيش كارها طمأنينة الكائنات. ألعنه في سري، وافكر بأنه مثلي يبحث ليمتص الآخرين، لكنني حتما داعبت السارجان عمر بعد أن سحبت سحنته السمراء إلى المنزل، كان خائفا جدا وهو يرن الجرس، بدا وديعا وهو يحييني تحيته المعتادة ودخل بأمر مني ليجلس على الكرسي الأنيق نصف جلسة، كانت إيديث الجميلة تغني بشجن أغانيها المنسابة عن الخريف وكأنها تودعه هو الغارق في لباسها الأسود على الدوام، أصرخ معها ، ثم نغني معا : فيم ينفع الحب؟

أتذكر إيديث و وجهها الشاحب وحزنها العميق وأصابعها المحترقة التي كانت تشير بها في الهواء وكأنها لا تقبض سوى على الريح، ألوح بيدي فلا

أقبض إلا على ذراعي السارجان عمر وندور معا في الغرفة، كان مشدوها، تعتليه حمرة خفيفة وخجل أنثوي بليد، ويبدو على السارجان أنه لم يفهم سر الدعوة، وضعت الكاس في يده وأومأت له بأن يشرب حتى الثمالة، ففعل دون أن يسأل وارتميت فوقه. كان السارجان يلعق العسل مثل أسد هائج وكنت أصرخ في وجهه وأصفعه . أنا أصرخ وهو يصرخ، كنت أرجوه بأن يشد شعري بعنف ويرمي بي فوق الأرض ويدوسني وكان ينظر بخوف، أمرته بأن يفعل ففعل وهو يئن. كان حيوانا عنيفا جدا وهذا ما كنت أشتهي. الليلة كانت طويلة جدا والسرجان عمر بات مثل المجنون غير المصدق... في الأيام الموالية بدا السارجان عمر وقد اعتاد أن يمتطيني بقوة وكأنه بدأ يقوي ذراعيه ليصير آمرا فغيرته إلى منفذ آخر وهكذا إلى ما لا نهاية.

لا أحب الاختناق، هكذا سألت الطبيب الذي لم يفهم سر هذا الطوق الممتد فوق عنقي وكأنه سياج قديم محصن لسجن سري ولد معي .

أبي أحضر صندوق الزجاجات اللامعة، وجلس ينظر إلي وكأنه يتفقد أحوالي عن عريس قادم. كان ينبذ كل العرسان الذين أرادوا أن يتزوجونني، يكره أن يراني عروسا أو أما، وكنت أخبره في كل حين بأنني أريد زوجا، لكنه كان يرفض، حتى حين علم بأدراجي السرية كان يؤيد ذلك، وكأنه يحس بأنني أمارس حريتي أفضل. منذ أيام عدت من العمل لأجده بصدد مشاهدة فيلم صورته وأنا في حالة هذيان، كان أبي يشاهد اللقطات بأعجوبة وكان وجهه ينفرج عن فرح غريب، حاولت بسرعة أن أطفىء الجهاز، لكنه أمرني بالصمت وأجلسني جنبه وهو يتفحصني ويتلذذ وينفرج فمه عن أحاسيس غريبة ثم غادر وهو في حالة ثور مرتج. بعد شهور قررت الارتباط بالكولونيل الأرمل الذي تقدم إلي رغم سيرتي الملعونة، كان قد امتد إليه الصيت بأنني امرأة مجنونة في الفراش، وكان هو يشبهني إلى حد ما في شياطينه الرائعة، قبلت الكولونيل وأردت أن أندمج في نظامه، كأن أغير هذه الرقعة التي اعتدت عليها وسارعنا إلى أبي معا، لكن أبي رفض بشدة وهو يقول إن ابنته ما زالت صغيرة في السن، كنت في عينيه فتاة صغيرة تجاوزت الأربعين قليلا.

رفضت ما قاله أبي وصرخت في وجهه، وعلى التو أعلنت عليه الأمر القاتل بأنني سأتزوج وتكون لي حياة خاصة، فانقض علي مثل المجنون، وبدأ يضرب في كل اتجاه، حتى أفقت بعد أيام في المستشفى، تمر أمامي أجنحة بيضاء وقبعات رحيمة وابتسامات كثيرة وأطباء حيارى يمطرون وجهي بأسئلتهم فأتمتم بكلام لا أفقه معناه وأطل من النافذة على أناس يعيشون مثل البشر يعدون باتجاه منازلهم، يحملون الأطفال ويتحدثون بطمأنينة مع ذويهم وهم يرأفون بهم، وينخرطون في حياة عادية، هادئة مثل كل ما يعدو على هذه الأرض.

أحس باختناق غريب، لم أفهم ذلك، فمنذ أن ولدت كنت الوحيدة التي ينظر إليها أبواي، إذ لم يولد طفل آخر غيري، لأرى كيف يتصرف أبي، والآن بعد فقدان أمي، صرت الوحيدة التي ينظر إليها أبي، ولا أدري لماذا يفعل ذلك.

أحيانا كنت أسأل أمي عن هذا السر، فكانت ترى بأنه الخوف الكبير على فقدي، لكن ذلك كان غامضا جدا، ولذا غيرت رأيي في الارتباط بالكولونيل ليس إذعانا لأبي ولكن إذعانا لنداء متواصل بالداخل بأنني أريد أن أكون آمرة، ممتطية، قاهرة، ممتصة ...

على التو نفضت يدي من يديه، وكأنني صرت امرأة أخرى، نافرة وناشزة أريد أن ألوي على شيء ما في فمي، العديد من الزجاجات الملأى التي أحضرها هذا الأب الملعون، أتناولها وانا أحقن عليه الدقائق تلو الأخرى، وافكر في الرحيل من هذا المكان إلى أقصى بقاع هذا البلد، أفكر في مدن نائية، وأرغب في أن تدثرني سماء أخرى غير التي يلتحفها شبحه حتى لا أقتله.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

كلمت السارجان عمر، فحضر على الفور، كان متأهبا للعب الدور الجميل، السماع والرقص واللعب الشرس وفظاعتي، احسست إحساسا غريبا، فقد بدأ هذا المارد اللعين يذعن لصوتي ويفهم إيقاع أغنيات الجسد، وبعد أيام رفضت أن يدخل أبي إلى البيت، كان قرارا نهائيا، وتكررت المحاولة لكنها باءت بالفشل، وصار السارجان عمر يتصدى له ويمنعه .

أحسست بارتجاج غريب رغم ذلك، فأنا بين من يكره ومن يحب، أنتظر شيئا ما يغير خريطة هذه اللازمة التي عشت فيها، فكأنني لم أعرف رجلا غير أبي، يوجهني، ويسيجني ويضغط علي، لكنني لم أعرف كيف انتهى ذلك، كانت زوجة أبي تصرخ في الهاتف لتخبرني أنه انتحر، وكنت أعدو كالمجنونة غير مصدقة للخبر الشرس الذي انقض علي، و مثل التباسه معي، رحل أيضا.

في الليل كان كل شيء وحيدا أكثر من ذي قبل، إحساس غريب انتابني ، هل كان يشبه الذنب؟ هل كان الوحيد الذي بقي من أسرتي؟ هل كان الرجل الذي ما كان له أن يكون أبي؟

أمضيت أياما وشهورا وهو هنا، كأنه يرقبني و لم أعد أريد أن أكون الأمرة الناهية، صرت أرغب أن أكون طوع الطرف المغاير. أريد أن أكون مهزومة جدا و صامتة. كان السارجان عمر يفتقد إلى فظاعتي، أخبرني بأنه يعشق وجه اللبوءة التي أكونها خلال التوثب، كان يحن إلى انقضاضي ويحثني على أن أصفعه، كي يشعر بالوجود الأزرق، لكنني صرت باهتة جدا، هادئة، وكأن الذي كان يمدني بالنار قد انسحب.

في فراشي منذ شهور، أفتقد لرغبة قوية غريبة جدا، أتمنى أن يكلمني أبي في الهاتف، وأحن إلى قيوده...يا للهول، أنظر إليه وهو يرتب زجاجات النبيذ في المطبخ ويملأ الثلاجة بالخضروات واللحوم...ولا ينسى أن يهيىء فنجان القهوة المعتاد ويدخن سيجارة وحيدة فضية اللون.أنظر إليه وهو يقول لي ساخرا:

ـــ لا تنسي ايتها الكسولة بأن تنفضي هذا العقب الوحيد للسيجارة...

ميريل ستريب

عبد الإله الموسي

عند مدخل العمارة حيث شقتي التقيت بفكتوريا، حاولت قدر الإمكان أن أتفاداها، خصوصا إذا ما وضعت في الاعتبار أني جئت هنا أبحث عن الصفاء الذهني الذي لا يحصل إلا بتفادي الآخرين. حيَّتني المرأة بحرارة وجرتني من يدي المحملة بالأكياس الورقية التي تراءى منها مكدسا ما اقتنيته من السوبرمركادو، جرتني نحو شقتها وهي تردد:

- قهوتي ستزيح عنك بعض التعب.

أجبتها:

- ليس الآن فكتوريا أرجوك.

لكن المرأة أبدت إصرارا لا تملك معه إلا أن تنزل عند رغبتها. وضعت الأكياس على حامل خشبي أرضي عند مدخل شقتها المذهلة وأخذت مكاني على الصالون الجلدي الفاخر، فيما توجهت هي نحو المطبخ مواصلة كلامها تسألني عن أحوال العائلة.

كانت فكتوريا أول جارة تعرفت عليها الليلة نفسها التي قضيتها هنا من ثلاث سنوات. كنت لاأزال أرتب بعض محتويات الشقة حين تناهى إلى مسمعي رنين البارلوفون. فتحت الباب فوجدت امرأة شقراء في السبعين من عمرها تحمل كعكة صغيرة في يدها تطل من عينيها المرهقتين نظرة ترحيب صادقة:

- هذا لجارتنا الجديدة.

أسعدتني عفويتها وشجعتني على دعوتها للدخول رغم الفوضى التي كانت تملأ البيت. بعد ذلك أخذنا، بالتدريج، نتبادل الزيارات حتى تقوت علاقتنا.

عندما تتواجد بشقتها، التي تتراءى لك منها عبر حاجز زجاجي حديقة صغيرة تقضي بها فكتوريا معظم وقتها ترعى نباتاتها التي بدت أنها منتقاة بعناية، تشعر أنك تصاب بالحيرة وسط زخم من أحداث أشبه بالقصص الخيالية. كل جزء من هذه الشقة يخفي وراءه حكاية آسرة.

- دعيني أريك هذا.

وجعلتني أتبعها، وهي تدفع خطواتها البطيئة، نحو الحديقة.

- كيف تجيدينها؟

- رائعة!

- أوه إيزابيل! لن تتخيلي كم كلفني الأمر كي أنقلها كما هي من لندن.

- بالتأكيد لن أنجح في تخيل الأمر.

جرتني من يدي وأجلستني جنبها على أريكة خشبية تتوسط الحديقة تسع شخصين. رفعت رأسها بتثاقل ونظرت في عيني على نحو جانبي وشرعت تقص علي حكايتها.

التقت فكتوريا، الشابة الإسبانية التي هاجرت من أجل الدراسة بلندن، بزوجها إرنست خلال الستينيات، وكانت قد جمعتهما علاقة حب صارخة بعدما جمعتهما شعبة الدراسات القانونية بكلية الحقوق لثلاث سنوات هناك بلندن. وعلى الرغم من أن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكتوريا بدت متشبثة بإسبانيتها التي يصعب معها أن تتصور حياتها خارج عاداتها وتقاليد بلدها الأصل، إلا أن إرنست اللندني الجميل استطاع برومانسيته وبإنجليزيته الراقية أن يقنعها بحبه، فتُوجت علاقتهما بزواج حافل وإقامة أبدية بإنجلترا.

عاشت فكتوريا حياتها كقاضية ناجحة لا تعبأ إلا بعملها ورعاية حياتها الزوجية التي بدت هادئة وسعيدة. وكان البيت الجميل في ضاحية لندن أعظم هدية سيقدمها لها إرنست بمناسبة واحد من أعياد زواجهما.

اهتمت فكتوريا على نحو جنوني بالبيت، واعتبرت أن حيويته الفائقة ستكون المعادل العاطفي الطبيعي للدفء الذي تحتاجه علاقتهما خصوصا بعدما تأكد لها أن إرنست لا يُنجب. وهكذا نشأت علاقتها الغريبة بحديقة البيت التي اعتبرتها أكثر ما يمكن أن يزرع الحياة في هذا البيت الخالي من الأطفال.

بدأت النباتات تنمو في الحديقة مقترنة بمحطات أكثر رومانسية في حياتهما. وهكذا كان أول ما سيقتنيه الزوجان من النباتات خلال السنة الأولى من الإقامة بالبيت الجديد، هو شجرة الآس، وهي رمز للنصر وللحب السعيد عند قدماء اليونان، وكانت تُصنع من أعراشها الأكاليل للمنتصرين في المعارك وللعرسان، ويُستعمل خشبها كبخور، كما أن أزهارها تُقطر لاستخراج ماء منها يستعمل للعناية بالبشرة. بهذا أصبح النظر إلى شجرة الآس يعني استحضار المعاني المدهشة لقصة حبهما، معاني البداية والعزيمة والصمود والانتصار والطراوة المتجددة. وسترمز شجرة الليلك في الجانب الأيمن إلى النجاح، وهي شجرة تتميز بوفرة زهورها وقوة رائحتها، انتشرت في أوروبا منذ القرن السادس عشر، وقد زرعها الزوجان بمناسبة أول ترقية مهنية في حياتهما. بعد ذلك تلت المناسبات التي ارتبط كل جزء من الحديقة بمعان خلدتها في حياتهما. الياسمين للصدق، القرنفل للوفاء، النسرين للتعلق، النرجس للتفهم، الفل للصبر، وهكذا.

مع موت إرنست لم تشعر فكتوريا أنه مايزال هناك ما يدعو لبقائها بلندن. وفي إحدى الليالي من أيامها الفارغة فكرت في أنه آن الأوان كي تستعيد وجودها الإسباني. وهكذا قررت العودة، وقررت معه شيئا آخر لا يقل جنونا، أن تَهجر معها هدية عيد زواجها... الحديقة!

باعت البيت مشترطة أن تحتفظ بحق نقل نباتاته معها، لأنها ببساطة اعتقدت أنها إذا ما باعت ما كان يرمز إلى تدفق الحيوية في البيت إنما تكون بذلك قد باعت روح إرنست.

تعاقدت فكتوريا مع إحدى شركات النقل العملاقة لتحقيق رغبتها المجنونة في نقل عواطفها الإنجليزية المقترنة بحديقة امتلأت عن آخرها بمختلف النباتات. وجدت الشركة الأمر محيرا، لأنه سيتطلب استشارات علمية هائلة حول السلامة المطلوبة لتوفير نقل واستنبات الحديقة من جديد بشكل يُنجح رغبة مجنونة لصاحبتها.

كلفت العمليةُ فكتوريا كل مدخرات سنوات عملها هي وإرنست، لكن الأمر بدا لها هينا مقارنة بما ستحققه لها رفقة الحديقة من امتلاء روحي مسترسل مع وجودها الجديد بإسبانيا إلى أن تموت.

لست أدري إذا ما كان الأمر قد حصل حقا أم هو مجرد خيالات امرأة تجتاز خريفها على وقع علاقة حب آسرة يبدو أنها انتهت، ويبدو أن فكتوريا لا تصدق أنها فعلا انتهت، لكنني على كل حال أرى حديقة شاخصة أمامي بألوانها العاصفة تملأ قلب فكتوريا قبل أن تملأ جنبات البيت.

انحنت ومدت صفحة يدها اليمنى أمامها ولامست برفق زهيرات الياسمين، ثم توجهت إلي:

- انظري، انظري... ألا تري أنها تنتصب، إنها تشعر بوجودنا.

ولم أكن أملك في مثل الوضع الهش الذي كانت تجتازه المرأة سوى أن أسايرها، وبذلك أجبتها:

- بكل تأكيد.

ولما فطنت أني ربما أجبتها بنبرة فيها تشكك رفعت جسدها ونظرت في عيني وقد تراخت تقاسيمها:

- النباتات يا إيزابيل! إنها تحتاج إلى أكثر من الماء والأسمدة. تحتاج إلى الرفقة، تحتاج إلى العطف، بهذا فقط تكون مُزهرة وحساسة.

عندما كانت تتحدث كنت أشعر بخيوط دموعها تنزلق بطواعية على خديها الحمراوين. ووجدتها في مشهدها هذا أقرب إلى «ميريل ستريب» في فيلمها الرومانسي الخالد «جسر بلدة ماديسون». تلك الشقراء الفارعة التي هزمها الحب. فرغم العمر الذي كان قد تقدم بفكتوريا بشكل مخيف إلا أنها كانت لاتزال محتفظة بجمال رهيب يشغل تقاسيمها.

كان الشبه قويا بين فكتوريا و ميريل إلى درجة أني كنت أشعر وأنا أجالسها أني فعلا أحظى برفقة نجمة سينمائية، وكنت أصيح على نحو خفي وأنا أستمتع بوجهها المشع وجمالها القاهر:

- إنها ميريل ستريب.

هكذا غزت قلبي، مقترنة بالتداعيات الرائعة لشخصية ميريل.

شربت قهوة فكتوريا بالسرعة اللازمة، شكرتها وصعدت إلى شقتي. كان علي أن أضع برنامجا موفقا أُنجح به نهاية الأسبوع هذه.

- لأضبط الأمر إذن.

سأخصص الصباحات لزيارة نهر البلدة حيث سيلتقي العشاق هناك للاستمتاع بالسريان الطبيعي للماء بين النباتات التي تنمو على جانبه، وستكون المساءات أنسب لمشاهدة قرص الشمس ينزلق بين الجبال حيث ستهرع ساكنة سيودادرودريكو للوقوف مذهولة أمام المعنى الجميل للغروب.

كانت جموع هائلة من الناس تصطف قبالة القرص وقد بدأ يأخذ لونا نحاسيا رافعة أدرعها إلى السماء متضرعة راجية السلام والطمأنينة ومزيدا من الحب. من جانب آخر بدت لي الفكرة مناسبة أن أستغل الهدوء العارم هنا ليلا للمطالعة.

- الأمر مهدئ.

نفس المساء، وعلى نحو مفاجئ، فكرت أن مشهد الغروب من بلاكونة شقتي سيكون أروع هذه المرة، وكان علي قبله أن أهيئ أمنية كالعادة أتوجه بها إلى السماء.

- ماذا أريد؟

مع دخول أولى خيوط الظلام إلى فناء الشقة شعرت ببشاشة نفسية شديدة تملؤني.

- أريده هو بكل تأكيد.

وبهذا تناولت بكل الضعف المحمول وكتبت ميساجا إلى عبدالقادر:

- عبدالقادر، أنا أشاهد غروب الشمس من شرفتي، المشهد رومانسي للغاية، كم تمنيت أن تكون بجانبي.

عندما أخبرني المحمول أن الميساج قد انتقل إليه تملكني بعض الاضطراب الذي لم يكن يعني سوى الإحساس بالندم. قلت:

- هذه دعوة للحب.

بعد لحظة قصيرة جاءني رده:

- أنا بمدينة مراكش، أتابع مهرجانا للسينما العالمية هنا، كم تمنيت أن أكون بجانبك على البلكونة.

أحسست بالغرفة تشتعل:

- يا إلهي هذه ليست دعوة للحب، هذا الحب نفسه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

1

حين يكون الإنسان على حافة الدمار يكتسب إرادة التغيير.

(لست أدري أين قرأت هذا)

2

لازلنا في أبريل.

لم يكلفني الأمر أكثر من أن أثق بيَّ وأتغافل قليلا عن دماري. هكذا بدأت معالم التغيير في حياتي. كانت البداية أني لم أجد بدا من أواجهني بأني الآن بصدد الوقوع في الحب الذي طالما أحكمت إغلاق الباب في وجهه، وأني علي أن أقبل أن رجل حياتي يتهيأ بصيغة ما في الضفة الأخرى. يتهيأ بصيغة مرعبة. وغالبا ما كنت أردد في حذر، عندما يتملكني هذا الشعور بالرعب الذي يكاد يبعدني عن عبدالقادر:

- انتبهي!... أنت تتخلين عن فرصة حياتك.

ذكرني الأمر من جديد بفيلم « بين ضفتين» وكيف أن كايت اقتنعت بوجود رجل حياتها بصيغة ينفصل عنها زمانيا ومشت وراءه رغم ذلك تبحث عنه في الطرقات والمنتزهات والمقاهي وفي أروقة السوبرمركادو ومقصورات القطارات وعلى الشواطئ وكل مكان قادتها خطواتها باتجاهه. وها أنا أفعل ربما نفس الشيء وأحاصر نفسي برجل ينفصل عني ثقافيا وأجري وراءه في كل الوضعيات التي تقترحها علي مخيَّلتي الضارية.

كنت قد سمعت الكثير عن فشل الحب حين يأتي مختلفا ثقافيا، وليس أبعدها مأساوية قصص المهاجرين المغاربة مع الإسبانيات هنا، والتي غالبا ما آلت إلى ما هو مرعب. ولا أخفي ما تداعى مع ذلك من آراء مؤلمة بدت عنصرية أكثر من اللازم تجاه كل ما هو مغربي. وأنا لا أستحضر هنا المعتقدات البشعة التي عُبئنا بها في ثقافتنا العامة حول العرب الذين احتلوا بلدنا يوما ما. لا. لا. فأنا أعرف أن التاريخ يُكتب دائما بحقد وغضب. وإنما أقصد ما يتعايش يوميا بيننا من مآسي كان أبطالها عشاق من ثقافة مختلفة.

لكن هل من المفترض أن يكون عبدالقادر مختلفا تماما عما يروج في الأوساط العامة من بشاعة لصيقة بالثقافة العربية كونهم أشبه بوحوش؟

منذ أيام فقط أخبرني أنه يتابع مهرجان مراكش للسينما العالمية، وأنه جالَس باولو كويلهو الذي حضر كضيف استثنائي كي يشاهد روايته «الخميائي» تتحول إلى عمل سينمائي، وأنه شعر باعتزاز غامر وهو يتعرف إليه.

قلت:

- عبدالقادر مختلف.

خلال مكالمة هاتفية ببيتي بسيوداد رودريكو كان عبدالقادر يتحدث عن علاقة السينما بالرواية على نحو يظهر أن الرجل يقرأ بإدمان، وأنه أفرد حياته للأدب والفن لا غير.

ثم عدت وقلت:

- يستحيل أن يكون من نفس طبيعة هؤلاء الذين يعيشون بيننا بكل هذا الهراء.

كان رأيه أن الأعمال الروائية الخالدة التي تتحول إلى أفلام سينمائية تموت، ويموت معها ذلك التعلق الحميمي بشخصياتها الأسرة. ذكرني بموت روايات «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو و«أنا كارنينا» لتولستوي» و«الحب في زمن الكوليرا» لغارسيا ماركيز و«الشيخ والبحر» لإرنست همنجواي و«ذهب مع الريح» لمارغريت ميتشل... فقط لأنها قتلت الثراء الخيالي الذي منحناه لملامح شخصياتها في أذهاننا ونحن نقرأها مجردةً على الورق، قتلت هذا الثراء الخيالي عندما حولتها إلى صور بملامح محددة على الشاشة.

كنت أجلس وأستمع إليه كطفلة بلهاء في فصل دراسي. وغالبا ماكنت أنهي مكالماتي بقولي هازلة:

- جيد عبد القادر، يبدو أنه علي أن أقرأ أكثر.

وكنا نضحك بصخب فأشعر أن الرجل قد أسقط بي، وأذكى في المرأة المقموعة التي تحاربها فينا كارمن مارثينيز.

- آه... كارمن مارثينيز! أين أنت؟

عندما كنت ألجأ إلى فراشي بعدما أكون قد أنهيت المكالمة أشعر بحجمي يفوق ضآلته وأنا أتكوم وحيدة في فراشي المهجور.

اقتنعت أن علي أن أكون عن قرب كي أفهم الأمر أكثر. ولكن فكرة القرب هاته تخيفني.

هل علي أن أدعوه لزيارتي؟ هل علي أن أقبل دعوته لي التي اقترحها أكثر من مرة، وكنت أتحجج وأنا أرفضها بسبب ظروف عملي التي لا تسمح.

وجاءت فكرة القرب بهذه الصيغة.

غيرت تسريحة شعري الأسبوع الموالي. وكنت أرى في ذلك شكلا من الاقتراب منه. جعلته أقصر، وجعلت خصلاته مقوسة على شكل حلقات كي تبدو وحشية ومهاجمة. ولم تكن بشرتي تتطلب أكثر من أضفي عليها بعض المساحيق كي تبدو بالضراوة المطلوبة. أما بدلاتي فأخذت تميل إلى الطابع الرياضي ربما كي تلطف من الحمولة الزائدة التي كنت أحظى بها.

أول ما رأتني زميلاتي في العمل صرخن:

- أولِيييييي!

وكنت أعلم أنها عبارات لربما تطلق في الكرنفالات بما فيه كرنفالات الطُرِّيرو.

- هل كنت أبدو كثور جامح؟ اللعنة!

مهما يكن فأنا سعيدة بي، فعلى الأقل أصبحت قادرة على رؤية تلك المرأة الخفية في تتحول إلى امرأة ضارية.

رائحة لا يقبلها أحد

عماد الورداني

قدري رائحة لا يقبلها أحد.
قدر روحي أن تظل عالقة بين السماوات..
قدر جسدي أن يفنى في الغياب..

الطفل الذي كنته، أتعب أمه بألم غامض؛ ألم يبدأ من القدمين، يصعد نحو الركبتين، ليصل إلى الورك فالحوض، يدور دورته منغرسا في القلب، يخفف من إيقاعاته، يحبو ببطء نحو العنق والحنجرة، يخرس لساني، تنطفئ أضواء العينين، تتلاشى الأصوات شيئا فشيئا، لينقطع أي رابط قد يجمعني بغيري.. أتخدر لساعات طويلة، أسافر في البياض، أحسني تحت التراب أتلهى بالدمى الروسية، أقشر الرمل حبات ساخنة، أصحو من سفري ظامئا للحياة، ألتفت إلى أمي المنتحبة وهي تردد أذكارها، أنتبه للمفتاح البارد في يدي اليمنى، بينما يدي اليسرى متشبثة بالفراغ.

أكبر في غفلة عن الزمن، أعتصر ما تبقى من بقاياي في جسدي الجريح، أنمو كي لا أولد من جديد ولادة ناقصة، حواسي متفتحة للحياة، عضلاتي تحمل تاريخي، قدماي تقودانى إلى حيث تشاء، شاربي متعطش للبحر، ملامحي الدقيقة غائرة، أشياء ضبابية أحملها في رأسي دون أن تعني لي شيئا، جسدي يصرخ: أصبحت رجلا..

أستطيع الآن أن أبحث في سر الغياب، أن أسائل جسدي المحطم وأطوح به نحو عوالم قد يسعده الإقامة داخلها، أعرف حاجات جسدي الذي سئم وصفات الأطباء والحكماء والمجربين والحمقى، سئم أذكار أمي ودعواتها ومفاتحها وروائحها، سئم العيون المتلصصة، المتعاطفة، وأسئلتها المملة عن الحال والأحوال.

أعلن جسدي الحرب على القيود التي كبلته، قرر في غفلة مني أن يبحث عن سره. سؤالا معلقا كنت، جسدي يمعن في الهروب، وأنا أتابع رقصاته نحو سره. قادني إلى سوق شعبي، تخلص من الزحام بمهارة، بينما وهو يسير بخفة يتحاشى أجساد غيره وزيف الباعة المنبطحين في الأرض، تلقفه شيخ طاعن في السن، احتضننا بعمق، حاولت أن استفسر عن وجودي في هذا المكان، أن أسأل عن لحيته البيضاء، وعمامته وعصاه، أن أسأل عن ذكرياتي الضبابية وسر المفتاح، لكن جسدي لجمني لأنكمش إلى داخلي مكنسا بلاغتي التافهة. الشيخ يمضي في بياضه، وجسدي يخطو صحبة البياض سعيدا برفقته، وأنا أتبعهما دون أن أنطق بحرف.

في بيته المطل على نهر، أقام الشيخ ذو اللحية البيضاء مأدبة غذاء على شرف جسدي الذي عبر عن امتنانه، مأكولات بمذاقات غريبة وروائح تخدر ما تبقى من تركيزي، أقبل جسدي على المائدة متلذذا بأصناف الطعام التي عافتها نفسي، أنهى نزاله، فقادنا الشيخ إلى غرفة، تبينت أنها مطلية بالحناء، وفوق الفراش الذي توسده جسدي، وشوم عصية على الفهم، يتوسطها جبل في قلبه عين لا تطرف، استرخى جسدي، سكنت خلاياه، قلبه النابض استراح، غاب عن وعيه، أمرني أن أؤجل حيرتي حتى لا أزعج سفره، احتضنته بحرقة وسافرنا معا نحو الغياب.

ونحن مغيبين عن عالمنا، فتح الشيخ باب الغرفة،

استفاق جسدي من سفره، قبل يد شيخه، نهض من فراشه، تبع شيخه نحو فناء الدار. كانت الأبخرة المنبعثة من المجامر تحجب رؤيتي، ورائحتها تستنفر أنفي، انسل جسدي، انجذب نحو دائرة، انصهر داخلها، انسلخ من ذكرياته، يرقص، يرقص، يرتفع، يرتقي، ينخفض، ينبطح، ينفجر، يحرك رأسه بعنف، يهز جزأه العلوي، يرتعد، ولا يهدأ. وأنا أراقبه خارج الدائرة، سقط مغشيا عليه، أوردة عنقه تنبض، دماؤه الملوثة تسيل، ترسم عينا شبيهة بالعين التي تتوسط الجبل المنحوت فوق سرير الغرفة. روحي تسللت إلى الدائرة، وظلت ترقص على إيقاع خرير الدم، رفضت أن تنهار حتى أمرها الشيخ بالعودة. أنا مشدوه أتابع كلي يولد من جديد، ما أعيه جيدا هو تلك الرائحة المنبعثة من دخان أبخرة المجامر، المتسربة إلي، المحلقة بي إلى الدائرة لأنتشل جسدي المضرج بدمائه.

باركني شيخي، غسلني بعطوره، رقاني، منحني تمائمه لأكمل مسيري في الحياة.. قال لي وهو يودعني: الطريق صعبة، حافظ على رائحتك ولا تلتفت وراءك.. لا تتذكر ما عشته، فحياتك منذورة للغياب.. حفظت وصاياه، عدت أذرع الطرقات، سعيد بشفائي من ألمي، أتذوق طعم الحياة الجديدة، وأنا ألج باب مدينتنا الغارقة في التلصص، واجهتني الدروب والأزقة مستفسرة عن سر الغياب، العيون المتعاطفة تحولت إلى عيون كريهة، أشم اشمئزازها من رائحتي، أمي التي ظلت تحميني بكت يوم عانقتني، لم يكن بكاؤها شوقا أو حزنا، كان بكاؤها خوفا من رائحتي التي تطرد كل أنف جاء يبارك شفائي.

في غفلة مني تخلصت من التمائم، تناسيت وصايا الشيخ، اغتسلت من رحلتي الغامضة، وأنا أبحر في المياه الدافئة، أحس جسدي يترهل، ينسلخ، يتابع مسيره نحو الأرض، أجمع بعضه المتحلل مني، ينفلت من بين فروج أصابعي، انتبهت أمي إلى أصوات الارتطام المنبعثة من الحمام، سارعت إلي، نظرت إليها، قبلتها، بينما جسدي يمعن في الهروب نحو الغياب، بكتني بحرقة، عطرتني بدموعها، جهزت بقاياي كعريس مغدور، وفي مقبرة الغرباء تركتني أودع روحي العالقة بين السماوات، بينما جسدي يفنى في الغياب، أراقبهما وأنا تحت التراب أتلهى بالدمى الروسية، أنتظر عودتي إلى الحياة لأصلح أعطاب نفسي.

قصيدتان عن النهر

ياسين عدنان

Gihon River

أيها النهر
أنا رفيقك الغامضُ الذي ضيَّع
وصاياك
وصيّةً
وصيّةً
قلتَ لي الكلام ذاتهُ
قبل عامين إلّا خريرًا
التقينا صدفةً
ذات عاصفة رملية
في الجنوب
وكنتَ تعبر الصحراء
رغم أنّي الآن أرتدي معطفا ثقيلا
وأعتمر قبعة
رغم كل أشجار القيقب والدردار
التي تصطفُ على جانبيك للتمويه
إلا أنني أنا العابرُ القديم
لا يمكن أن أخطئك
أنت صديقي الذي ضيّعتُ وصاياه
أنت النهر ذاتُه الذي غمز لي
قبل عامين هناك في الجنوب
جنوب جبال الأطلس
وهو يعبر عاصفة الصحراء.

فيرمونت 10 غشت 2013

Gihon River
منظورا إليه من شرفة
The Grace Paley Studio

أيها النهر
كأنكَ لستَ صديقا
لماذا تتخفى إذن وسط الدَّغَل؟
من شرفتي أسمعُ خريرَ مائكَ
أنفاسَك وأنت تلهث
مثل مسافر سرمدي
لكنني لا أراك
من شرفة غرفتي الصغيرة
الأشبه بزنزانة انفرادية
في سجن اختياري
سجنٌ يرتاده الحمقى بمحض إرادتهم
ويسكن إليه الشعراء
أتربَّصُ بك كما لو كنتَ الطريدة
وكنتُ القناص
أيها النهر
سأنهي هذي القصيدة وأخرج
سأجلس فوق صخرة لأقابلك
عيني في عينك أيها النهر
لا تقل لي أنك لست أنت
وأني الغريب
فقد سبحتُ فيك أيها النهر المتعجرفُ
عديمُ الأخلاق
وفي مائك البارد
غطستُ مرتين.

فيرمونت 18 غشت 2013

“الرباط/باريس”

عبد الإله الصالحي

رباط الفتح، 2001
في فندق باليما وسط غرفة بـ250 درهم
يترنح الحب كبرلماني عجوز خذلته الكلمات.

على المائدة المتآكلة بقايا هتاف بائت
الكثيرمن التوجس
وصبية ضامرة من الجنوب مستعدةٌ لأي شيء
من أجل ثمن هاتفٍ نقال.

حدث ذلك في خريف 2001.
كانت المملكة على ما يُرام: الموتى شبهُ قانعين بالحياة
وفي أطراف المدينة
وسط لوحات الإعلانات
شمرت عن ساعدها الألفية الثالثة.

عند رصيف القطار تسليتُ بجردة حسابٍ
متفاديا حنينا رخيصا يشرئب من النفق.
متسولون يلعقون عاهاتهم تحت السور. شابان وسيمان يراهنان على استيراد البهجة بكميات تجارية وتلفيق التهم للغيوم.
وعلى الرصيف المقابل طالبة تتثاءب وتتهجى الأحلام في جريدة.

الخروج الكبير
كُنا رجالا
لكننا تُهنا كثيرا في البحث عن براهين.
راوغتنا الفرص
وكلما رسمنا جرحا احترنا في كمية النزيف.

رجالا كنا ولا نزال.
أسفلَ الصفحة
بين مزدوجتين.
تنشق الأرض وتبتلعنا بدون مشقة
في جباهنا تلمع عناوين مملة
ورغبات طليقة في البكاء.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعداء الحب
تركَتنا الايدولوجيا يا صديقي عند مدخل المدينة
في ممر ضيق بين الحظ واللعنة.
قضمنا أصابعنا من فرط الجوع
ووجهنا للرب كلمات نابية.

طفنا حول ذنوبنا إلى أن وجدنا منفذا.
لا سجائر ولا بيرة
لا مال ولا أحلام.
كنا كنشرة أخبار
قريبينَ جدا من صيغة مقبولة للطوفان.

هجرتكَ زوجتكَ
اختفى معها التلفاز وألبوم الصور العائلية.
حتى الحرية صارت قيدا من بار إلى بار.

نهبنا أميالا طويلة في صحراء الطريق السيار
شربنا من نفس القنينة
ومن حين لآخر كنت أتفادى دموعكَ وهي
تغرورق في المرآة الجانبية.

تسعيرة مخفضة
أغلقُ النوافذ
أمضغُ بقايا البارحة
أتلذذُ بشنق الصباح.

مرحى باعتراف السكين
بالبسمة الواثقة
بالموعد والفدية
باستقامة الكلاب
مرحى مرحى
بالقصيدة المُعدية.

أكبو وأنسى
أتسلق مرتفعات مهملة
أنسى يدي على النار
وأهذي.

من الصعب علي أن أصحو وأنتِ جد قريبة
شرخ الكأس يمطرني بالأسئلة.

موناداا دمشق

حسن بحراوي

أقرفص وحيدا
في قيظ هذا الصيف العربي
أنتشي صحبة صديقي الأخطبوط
وأنا أشرب المونادا المثلجة
في حانة قرب دمشق
محاطا ببغداد وصويحباتها
والعمة بنغازي
تلتقط حبات الترمس
التي تساقطت عشية الثورة
في ميدان التحرير.

أفعل ذلك وأنا أصيخ السمع
لمغني الراي الذي يجهش من الغربة
مع أنه في عقر داره:
يا البابور
يا مون آمور.
بينما يجلجل على الشاشة
صوت الحجاج بن يوسف
مبحوحا بالعرق والشيشة
في خان مرجان
معرّضا بالسيدة زينب
التي فقدت أقراطها في معركة الجمل.

اعذروا هذا الشاعر المغفل
الذي لم يعلم سوى مؤخرا
بأننا نحن العرب
شعب من الرعاة
وأن الكوفية والعقال
هما دليلهم الأخير
على الانتساب إلى عصر النبوة.

يقول المثل الفينيقي:
“في زمن السلم
يدفن الأبناء آباءهم
وفي زمن الحرب
يدفن الآباء أبناءهم.”

أسألكم العذر
أيها الرفاق الفينيقيون
سألبس حزامي الناسف
وأضع خوذتي الواقية
من ضربات الحظ العاثر
وأكتب وصيتي الأخيرة
على الفيديو
وأرحل إلى الخيمة الأولى
حيث يجتمع أسلافنا الميامين
الذين نسيهم تاريخ الطبري
بالجلابيب والدشداشات
على أبواب الجامعة العربية.

كان ذلك قبل مجيء الكيماوي

ومقتل الشيخ أسامة بن لادن
وتحوّل رابعة العدوية
إلى معبودة الجماهير.

من أبو غريب إلى أبو زعبل
ومن الغوطة الشرقية إلى تازمامارت
يمتد تاريخنا المخملي
المتخم بالاستعارات
وتغريدات التويتر
التي ترهلت بالتلعثم
وحرية التعبير.

حتى أن الله نفسه
لم يعد يأبه لمصيرنا
نحن أمته الأثيرة.
ولم يعد يسمح للملائكة
أن تقربنا
بسبب النميمة وتعكر المزاج.

ها قد حان وقت إلقاء الحراب
وتبادل الغلايين
في البرية
على طريقة الهنود الحمر
فلم يبق هناك مكان
لمزيد من الموتى
في صفوفنا.
ولا ما يكفي من النعوش
والأكفان
والحبة السوداء
التي تداوي الروح
من التقوى وآفة البكاء على الأطلال.

واقفا هنا منذ العهد البائد
وسط الغبار والمخبرين
ذوي الراحات المعروقة
وتفاحات آدم البارزة
في أسافل الأعناق
تصعد وتهبط
مثل رقّاصات تربت على أخاديد الوقت
أنظر إلى أسمالي العربية
المزركشة بالطحالب والخلجان
ونشوتي الطافحة
وهي تظهر وتختفي
خافقة ومختلجة
مثل نسور من خيزران
ترقص الصامبا.

هناك قطيع من الأفكار السوداء
يجوب مخيلتي
يجنح بعضها إلى الهاوية
فأكاد أتردّى من شاهق
وأخريات يتسلقن هضاب الضواحي
مثل سعادين عائدين
من رحلة مدرسية.

كم يلزمني من الرعاة
لكي أعيد الاصطفاف
إلى أفكاري المضطجعة على اليابسة؟

لست معنيا بأمر العاصفة
وهي تتسكع على أرصفة الظهيرة
مختنقة بالنعال والإغفاءات
ما يهمّني في المقام الأول
هو استغاثة المرأة.

أيتها الأرملة المرضعة
كفّي عن السير الحثيث
على أطراف الأصابع

على طريق الحرير
واستعراض أثدائك
أمام السابلة
فلن يرأف بك عابر
أو تأخذ الرأفة بك
قبيلة العميان
من حولنا.

ليلى التي في العراق
وسعاد التي في دمشق
ماذا تفعلان بكل هذا القمر
الذي يظلل سهرتكما؟
ماذا تفعلان
بكل هذه القطيفة؟

الحياةُ مثل عَزف على البيانُو

عبدالحق بن رحمون

1 -

مَا يُشبهُ فكرةَ صغيرةَ

ولا يَومٌ آخر،
من هُنا يبدأ
كرنفال قبيلة شيَّدها جدّي
في سُطورِ نائيةِ
وسافر كما سافر كلّ فرد منا
وجاء أعمامي
فمنهم من أبحر،،،
واسْتطون جزيرة الحيوات الأخرى
ومنهم من جاءهُ الهوى فصوَّر الحقول
والأراضي المنخفضة،
على صهوة فكرة صغيرة
ذهب كل واحد يتناسل.
بمواقعِ لواقحِ الرياح
في يوم السبت . وليمة
سيذهبُ من يذهب ليغنّي وليرقص
إلا أنا سأظلُ بعيدا أرقبُ
حفيفَ أحْذية . تأتي وتذهبُ
وأبقى أرقبُ قطيعَ الماشيةِ
حتى لا يأتي سارقٌ
ويمحوَها من يومياتِ
القَصصِ المصَورة.
في يوم السَّبت نكون أو لا نكونْ
الكلُّ مدعو لوليمة الغرباء.

2 -

في مُهجةِ الطِّينِ

أشتاقُ إلى النَّهر فأرسمهُ
وأشتاقُ إلى نفسي فأصَورني
في اللوحِ
وأشتهي صُعودَ الطِّين في مُهْجةِ
أغْنية شجرةِ
وهسيس عشٍّ أعْلى منْ أمنيةِ

3 -

بِطاقةُ دَعْوَة

كلّ الأصْدقاء الظرفاءِ،
كلّ القبائلِ مدعوونَ
لوليمة الصَّدفياتْ
إلا أنَا......
سأذهبُ إلى النَّهر
أُقرئه رسالةَ حُبِّي...
وأسبح ماشئتُ
في ملكوتهِ... وفي أطيافهِ البِكْر
ينَابيع تَلاقح الأشْجارِ
في معتركِ رياح عَطوفةِ عَلى الوُرُودِ .
وليسَ لي إذاكَ إلا أمطارٌ
تُرسِلُ لي
بَطائقَ دَعْوةِ إلى ولائمِ الخِصبِ

25 نيسان (أبريل) 2013

4 -

أَخطاءُ الجَبلِ

منْ كثرةِ الأخطاءِ التي يَرتكبهَا الجبلُ
تُعاقبهُ الطبيعةُ
عقابًا مُبرحًا
لكنَّ الجبلَ
لايصابُ بالهوانِ
فيصْعَدُ صُعودَ الأقوياءِ
في محُاولةٍ منهُ لضمِّ سحابةٍ
مُغرمةٍ بعظمتهِ

....

يتوَحدانِ في ليلةٍ بعْدَ ليلةٍ
وَفي عطفةٍ منْ لِسَانِ حَالِ طائرٍ يُزقزقُ
في أطرافِ حاشيةِ غطائهمْ
يُنجبانِ ولدا من ثلجْ
.... يستيقظُ الشُّعراءُ منْ سُباتهمْ
ويحسبونهُ مثلجاتٍ فاتحةً للشَّهيةِ
فيلتهمُونهُ
خشيةَ أن يفقدُوا
مَا تبقى من «قرشيةِ» إلهَامهمْ
الصَّعبِ المراسِ
لَطالما عَثروا في مُنْحدَراتِ الجبَلِ
وتخوفوا من ثعابينَ وعفاريتَ
وقُطعانِ وُحوشٍ
غَيْرِ وَاردةٍ في كِتَابِ الجَاحظِ.

5 -

سُجُودٌ

ما من شكٍ في تصفيةِ حسابٍ مَع الآخرِ
لا أحدَ ينظرُ في خَاطرك
ورقةً تُخربشُها
ثمَّ تمزِّقُ رَسْمًا على شاكلةِ: بيت وجبل ونهر وطائرة
فلا حسابَ الآنَ إلا هَمسةَ
جبلٍ صغيرٍ عَلى وَشْك أن يَصيرَ عملاقًا
.. يحملُ عَلى أكتافه قُطعَان الماشيةِ
ويَركلُ كلّ الهَامشيينْ
ويُبَحْلقُ في شرودٍ كثيفٍ
ثم ينظرُ للسُّهولِ بتأنٍّ
آنذاكَ يَخرُّ سَاجدًا

6 -

تَرْعَاهُ المَشيئَةُ

غُرباءُ هُم
مَنْ رسمُوا النهَّرَ في غيْرِ مَكانه
غُربَاءُ هُمْ من تنكَّروا لوَسَامَةِ غيرِ مُكْتمَلةِ
غُربَاءُ هُم نَزعُوا عَن ابْنِ آوى فَرْوَهُ
وبَاعُوا القبائلَ في حُروبٍ مَهْزُومةٍ
غُرباءُ انْتَعلوا الفَراغَ
ودَاسُوا على شوْكٍ
فشَرَدَتْ نِعاجُ مَصَائرِهِمْ...
يرعَى الأرضَ الرَّاعي
والرَّاعي
ترعاهُ المشيئةُ الالهيةُ

7 -

وَليمةُ مَجْدٍ زَائِلٍ

لاوليمةَ إلاّ مَا دعَاني اللّه لها
فأحْفَظُ كتابَهُ في سُطورِ المحبَّةِ

****

في المناسَباتِ السَّارةِ لا تتنكّرُ التمَاسيحُ
إذا غَطسَتْ منْ جَديدٍ في بُحيْرةِ الأحْقادِ
من أجْلِ ابتلاعِ الأسماكِ التي
تتغنَّى بمجْدٍ زَائِلٍ

8 -

بَابِلُو نِيرُودَا

لا تُصَدِّقوا هذهِ المرآة
التي أجْلِسُ خَلفهَا وأكتبُ،

أو أحْرثُ شَاشَتَهَا العمْلاقَةَ
ثمّةَ كَثيرٌ منَ العُميانِ انْسَحَبُوا
إلى قَاعَةٍ كبيرةٍ لِمُصَافحَةِ الظَّلامِ،
فَهُنَاكَ ... فيِ الجَانِبِ الآخَرْ
مَرايَا معكوسَةٌ
ولا أحدَ يمْشُطُ منْ خِلالهَا بلادَهُ
ولا أحدَ يزينُ وجههُ
فلا ترتيلةٌ إلاَّ كبالونةِ
أطلقهَا بَابِلُو نِيرُودا
يلْعَبُ بِشَسَاعَتِهَا
العُقلاءُ والمجانينْ.

آيةُ النّخْرِ العَظيم

مصطفى الرادقي

مَا بِه حَجرُ الآلهةِ المُنْكفِىءُ على ذاتِه ببطنِ امْرأةِ وَلود. حيث أقراصُ الرّغبة
تَرتجُ كَجواهرَ من قُطنِ عَريق؟ والسّوادُ المَحْضُ يَطلعُ من بحرِ مُوحشِ غَريق؟
في بيتِ منْ أنْقاضِ تَخْتلي بي مُوسيقى مُسَنَّنَة.
نفسُ العيونِ تَرقبُنا منْ قريبِ ومنْ بَعيدْ . نَفسُ الصَّحراءِ الجَاثمة على الصَّدرْ.نَفسُ الجَليدْ. لمَ القمرُ الدَّائخُ يَقيءُ
تَضاريسَهُ اليابسةَ على مَرْأىَ منْ أفاعي الفُولاذْ؟
وَالأطفالُ مَا زالوا يَعبَثونَ بِرؤوسِ البُومْ؟
قدْ تَقولونَ بأنَّ الأرائِكَ مُعَافاة، وَأنا أقولُ آيةَ النَّخْرِ العَظيمْ. سَلُوا
الإطارَات والدُّمَى. رُبَّما يُسْعفُكم حَرفُ السِّينِ في السَّراديب. رُبَّما تُسْعِفُكم الدّودَةُ الوَدودَةُ الطَّموحَة.
لكنْ، مَن يَحْتَفي بِشموسِ تُدْفئُكم؟ بِشُموسِ تَحترِقُ ولاَ تَموتْ؟
بِأزهارِ تَغرُبُ في صَمْت؟
هَاأنذا أُبَعْثِرُني عَميقاً شَهِيّاً مَليئاً بِالصحَّة، سَاحِلاً أكْياسَ عِظامِ لأُعَرِّضَها للشمْس.
عصَاباتُ نَمْلِ تَقتاتُ من أصَابعي. وَرُؤوسٌ تَصْطَفُّ، تَصْطَكُّ كَعرباتِ خاسرَة. أسْمعُ هَسيسَ
غَمْغَمات في دَمي. صِرْتُ أرْعَى الفَداحَات، أرْتُقُها بلَيْلِ الفَضائح. بِتْنَا نَجْني
الخَسارات مثلَ غلاَتِ يانعَة. مَا من مَفَر لِيُعَمِّقْ مَجْراهُ أكثرَهذا المِحْراثُ التراجيدي، فَالأرضُ مَحْضُ تَابوتِ أزرَق.
مَا بِه حَجرُ الآلهةِ المُنْكفِىءُ على ذاتِه بِبَطنِ امْرَأةِ عَقِيمْ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كشف المستور في كتاب الدكتور رشيد بنحدو

(جمالية البين - بين في الرواية العربية)(*)

عبد العالي بوطيب

تتوخى هذه الدراسة، كما يتضح ذلك جليا من عنوانها، كشف المستور في الكتاب الدكتور رشيد بنحدو المذكور، موضوع وقع اختيارنا عليه لاعتبارات كثيرة، نكتفي لضيق المناسبة بذكر اثنين منها، مختلفين ومترابطين، يصعب، في تقديرنا، القفز عليهما، أو الفصل بينهما، في كل دراسة نقدية جادة :

الأول : يتعلق بمفهوم الكتابة، بمعناها العميق العام طبعا، بغض النظر عن تلويناتها الأجناسية المختلفة، و تباين مستوياتها، الفكرية والفنية، كفعل تعبيري (ناقص) ،(بالمعنى الوصفي الصرف للكلمة طبعا)(+)، معروف بعزوفه الطبيعي عن التصريح المباشر بكل رسائله ومقاصده، وإقباله بالتالي على تمرير بعضها مشفرة بين السطور، لأسباب عديدة ومختلفة، تلتقي جميعها في النهاية عند تأكيد نفس الخاصية السابقة، وهي أن الكتابة فعل(ناقص) لا يجد اكتماله (النسبي طبعا) إلا بالقراءة، ما دام: (للمتلقي قدرات عقلية واستدلالية تجعله قادرا على بناء القياس بمفرده وإتمام العملية المنطقية المنقوصة، وذلك بملء الفراغ، وسد المواضع الشاغرة في الخطاب، وما لم يعمد المتكلم إلى هذه الطريقة في التخاطب، سيتضخم الخطاب، وتتكرر عناصره دون موجب، وتتوالى فيه المقدمات المتفق عليها، وتكثر فيه المعطيات غير المفيدة، والكلام متى جيء به على هذه الشاكلة فقد ألقه وبريقه، وكان له على النفس وقع الصخر)(1)، وهذا ما يفسر التلازم القوي القائم بين الكتابة والقراءة، لدرجة يستحيل معها تصور أحدهما دون الآخر، فلا الكتابة تجد مشروعيتها بعيدا عن القراءة، ولا القراءة تمارس فعلها المنتج في غياب الكتابة، ليبقى النقص، والحاجة المتبادلة، قاسما مشتركا بينهما، لا يمكن تجاوزه إلا بتكاملهما، وهو ما يعني بعبارة أخرى أن نقص الكتابة يعد، من هذه الناحية، دعوة ضمنية مفتوحة من الكاتب لإشراك القارئ في إتمام بناء النص، وتحفيزه على المساهمة بفعالية في استكمال نقصه . اقتناعا منه بأن خلق العمل لا يعد في حد ذاته كافيا لإعطائه الحياة، و بالتالي البقاء والخلود، ما لم تحتضنه القراءة، ويقبل عليه القراء : (فالنصوص لا تكتب لتوضع في رفوف المكتبات، إنها سيرورات دلالية كامنة لا تتحقق ولا تتفعل إلا بالقراءة وفي القراءة، فوجودها يتطلب القارئ بقدر ما يتطلب الكاتب (2).

لذلك ينبغي التعامل مع هذه الخاصية الكتابية بشكل إيجابي، بعيدا عن كل تعسف تأويلي مغرض، يسعى لإعطائها أبعادا سلبية منافية تماما لأبسط الشروط، العلمية والمعرفية ،المفروض توفرها في الكتابة والكاتب الحقيقيين، على حد سواء، خلافا لما يعتقده البعض حين يعتبرون ذلك مظهر عجز وقصور فيهما، وهو ما لا يستقيم طبعا لاعتبارات عديدة، من أهمها :

- أن الكاتب الحقيقي ، كان وما يزال، في نظر النقاد والباحثين أكبر من اللغة، لذلك فإن قواعدها

لا تلزمه في شيء، ما دام يتموقع فوقها، عكس الإنسان العادي،(+) لذلك اعتبرت تجاوزاته من هذه الناحية رخصا، تجيز له ما لا يجوز لغيره من المتكلمين العاديين (+).

- أن مثل هذا الفهم يضمر في عمقه تصورا مغلوطا للسكوت / النقص، يناقض تماما مفهومه الحقيقي المتعارف عليه عند البلاغيين، بخلطه السكوت الاضطراري (كالعي مثلا) بالسكوت الاختياري، واعتباره الممنوع من الكلام كالممتنع عنه، وهو ما لا يستقيم تماما نظرا للفروق الكبيرة القائمة بينهما، وما تأكيد العلماء على شرطي القدرة والإرادة في تعريفهم للسكوت سوى دليل قاطع على ذلك، يقول الجرجاني في هذا الصدد : (السكوت هو ترك التكلم مع القدرة عليه) (3)، أو هو بعبارة أخرى: (توقف إرادي مقصود عن إنتاج الكلام، وتعويضه بالبياض(4).

- وأخيرا لأن هذا الفهم الضيق يرهن، كما هو واضح، القيمة التعبيرية للعلامة بالحضور فقط، مستبعدا بشكل كلي دلالتها في الغياب، خلافا لما يجمع عليه العلماء، وتؤكده الوقائع، بدليل تجاوزهم شرط حضور الصوت في تحقيق التواصل الشفهي: (فالصوت ليس بشرط في حصول الكلام)(5)، تماما كحال غياب الرسم في التواصل الكتابي، لذلك اعتبروا الفراغ النصي، أو البياض، على حد تعبير أمبرتو إيكو(+)، علامة كاملة لها نفس مواصفات العلامة الحاضرة، إن لم تكن أكثر، لكن في الغياب (in absentia)، بمعنى : (أن غياب الكلام لا يعني توقف التواصل، وإنما استمراره بوسيلة أخرى هي الصمت، ما دام الصمت طريقة أخرى للتعبير)(6)، تماما كما أوضح ذلك هوفيل (Heuvel) عندما قال: (إن الصمت يتكلم، وبلاغته تلعب دورا مركزيا في عملية التواصل، وأنه يمكن أن يكون أكثر رعبا من الصراخ)(7).

لهذه الأسباب وغيرها، مما لا يتسع المقام لذكره، أعتقد أنه لا ينبغي بتاتا، بأي حال من الأحوال، اعتبار ما يحكم طبيعة الكتابة عادة، من نقص ملحوظ، مؤشر عجز في مؤهلات الكاتب (و/ أو الكتابة)، ولا مظهر قصور في قدرته على تطويع الإمكانيات اللغوية والبلاغية، وتسخيرها لتلبية رغباته التواصلية، بقدر ما هو في العمق إبدال استراتيجي مقصود للتعبيرعن تلك الرغبات بالتلميح، لا بالتصريح، وبالإضمار لا بالإظهار : (لأنه، بكل بساطة، الأسلوب الأنسب للتعبير عن المسكوت عنه، لأن حضوره في الغياب من وجهة نظر صاحبه، أبلغ من حضوره في الحضور)(8). إنه بعبارة أخرى الطريقة المثلى لتفادي التعبير المباشر عن ذكر بعض الأشياء، وما قد يترتب عنها، واستدراج القارئ بالمقابل للقيام بذلك وتحمل تبعاته بالنيابة عنه: (فأن تتكلم صراحة، حسب كرايس، هو أن تقول شيئا ما، وأن تتكلم ضمنيا، هو أن تستدرج الآخر إلى قول ذلك)(9)، إن الصمت بهذا المعنى : (عملية تلفظية غائبة مقصودة غايتها إنطاق المخاطب بما أراده المتكلم)(10). وهو ما يتطابق تماما ومقتضيات أساليب البلاغة العربية، ولا يخالفها، يقول صاحب (دلائل الإعجاز) في باب الحذف : (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن)(11). وهو نفس رأي ابن الأثير أيضا الذي اعتبر : (شرط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن)(12). خصوصا والصمت، كما أسلفنا، لا يعني إطلاقا انقطاع التواصل، بقدر ما هو استمرار له بوسيلة أخرى، لا أقل ولا أكثر، ما دام غياب الصوت في الكلام (كالرسم في الكتابة) يقترن دائما، كما يشترط ذلك البلاغيون، بوجود قرائن خطابية، داخلية و/أو خارجية، لغوية و/أو سياقية، من شأنها مساعدة القارئ، الفطن طبعا، على استخلاص المقاصد المشفرة المبثوثة بين ثنايا سطور العمل المقروء، والتي لا يستقيم الحذف دونها، ف : (الأصل

في المحذوفات جميعها، على اختلاف ضروبها، أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب) كما يقول ابن الأثير(13) .

لذلك ما على المتلقي الجاد حقيقة سوى إعطاء هذا الجانب الخفي في الخطابات (كتابية كانت أم شفهية) اهتماما زائدا، لاستخلاص معارف ومقاصد قد تعادل، أو تفوق، من حيث الأهمية نظيراتها الظاهرة المنطوقة . ما دامت تشكل في الغالب الدعائم والمنطلقات، الفكرية والفنية، الضمنية المؤسسة لكل كتاب، والمصادر المولدة لمجمل أفكاره وغاياته، فلولاها لما وجد، على الأقل، بالشكل الذي وجد عليه، عملا بالرأي القائل بأن أهمية العمل لا تكمن أبدا في كونه يتضمن مجموعة أفكار فقط، وإنما في كونه يتأسس أيضا على مجموعة أخرى ، غالبا ما تكون أهم من الأولى ،مع اختلاف بسيط، لكنه فارق، يتمثل في كون الأولى ظاهرة، والثانية خفية . لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا الكثير من الباحثين والقراء، على حد سواء، يفضلون هذا النوع من الأعمال، التي تضمر أكثر مما تظهر، وتلمح أكثر مما تصرح، تماما كجبال الجليد العائمة التي تخفي أضعاف ما تعلن، يقول أحد الباحثين : (إن الكتاب المفيد هو الذي ينطق بما فيه من السطور، مثلما ينطق بما فيه من وراء تلك السطور)(14) .

غير أنه إذا كان النقص، كما أسلفنا الذكر، قاسما مشتركا بين جميع الكتابات، على اختلاف أنواعها، وتباين مستوياتها، لاستحالة وجود كتابة ممتلئة بالكامل، تصرح بكل شيء، ولا تخفي شيئا . فإن المعيار الكمي يصبح في هذه الحالة عنصرا حاسما في التمييز بين كتابة تميل للإظهار أكثر من الإضمار، عن أخرى تفضل الإضمار أكثر من الإظهار، تبعا لاختلاف تصورات أصحابها، الفكرية والفنية، للكتابة في علاقتها بالقراءة، تماما كما هو حال الكتابة الروائية الواقعية مثلا المعروفة عادة بميلها القوي للإظهار أكثر من الإضمار، وللتصريح أكثر من التلميح، خلافا للرواية التجريبية التي تفضل العكس. مما يدفع للاعتقاد بأن هذه الخاصية تشكل، بالإضافة لأخريات، جوهر تنوع الكتابات، وتباين طرق قراءاتها.

و بالمناسبة أعتقد صادقا أن كتاب : (جمالية البين بين في الرواية العربية) للدكتور رشيد بنحدو يندرج دون أدنى شك، ضمن خانة الكتابات التي وإن كانت تظهر معارف مهمة كثيرة، فإن ما تضمره، يظل، مع ذلك، في تقديري ، أكثر وأهم، كما سنوضح ذلك لاحقا.

أما الثاني : فيخص القراءة لا باعتبارها مجرد فعالية بعدية ملازمة للكتابة، تقوم بتحويل المرسوم لمنطوق، والدال لمدلول فقط، وإنما لكونها، بالإضافة لذلك أيضا، نشاطا ضروريا لاستكمال خصاص الكتابة، وتحقيق مراميها، فبدون القراءة تصبح الكتابة فعلا لازما منغلقا على ذاته، لا يستطيع تجاوزها ولا تعديها لمعانقة الآخر / القارئ والتفاعل معه،و بذلك تفقد أحد أهم رهاناتها المؤسسة لمشروعية تواجدها، كجسر تواصل بين الأنا والآخر، بين الكاتب والقارئ، لتتحول في أحسن الأحوال لمجرد تحفة فنية تزين رفوف واجهات المكتبات، لا أقل ولا أكثر، لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا المنظرين يشبهون الكتاب المهجور، من هذه الناحية، بالكتاب المعدوم، ما دامت القراءة وحدها الكفيلة بإعطائه الحياة والفاعلية، وإنقاذه بالتالي من وضعية الجمود التي تتهدده دائما قبل كل قراءة، مما يؤكد بالملموس أن مستقبل الكتاب ومصيره يتحكم فيهما القارئ وحده، رغم أن فعل خلقه وولادته يعودان طبعا للكاتب: (فزمن النصوص ليس هو زمن الكتابة المحدد (المغلق)، بل هو زمن القراءة غير المحدد (المفتوح)، فمعنى النص ليس وراءه بل أمامه، إنه فينا وبنا نحن ا لقراء)(15)، وهو ما يعني بعبارة أخرى أن حياة الكتاب (أي كتاب) مسؤولية مشتركة بالتساوي بين كاتبه (أبوه البيولوجي الحقيقي) وقارئه (أبوه بالتبني)، تماما كما هو حال أي مولود اضطرته الظروف لمواصلة رحلة الحياة الصعبة موزعا بين أحضان أب حقيقي وأحضان أب (آباء) بالتبني، بكل

ما قد يترتب عن ذلك من انعكاسات مختلفة على حياة هذا المولود / الكتاب، في علاقاتها طبعا بتنوع آفاق انتظارات محتضنيه (قرائه)، واختلافها الطبيعي غالبا عن تصورات كاتبه الفنية والفكرية . ليصبح بذلك في منزلة تجاذب بين منزلتين يفترض أنهما متنافرتان، منزلة كاتبه السابقة، ومنزلة قارئه (قرائه) اللاحقة، وبذلك وحده : (يمكن للنصوص أن تعيش حياة أخرى مختلفة عن تلك التي تصورها لها مؤلفوها)(16).

لذلك كله، أعتقد، من حيث المبدأ طبعا، أن دور القراءة في تفعيل الكتابة، دور حاسم جدا، لا بالنظر لقوة العلاقة التلازمية القائمة بينهما فقط، وإنما أيضا لما يطبع هذه العلاقة من تكامل معرفي ضروري لتجاوز العجز الذاتي الطبيعي الكامن في كيان كل واحد منهما. لدرجة يستحيل معها الفصل بين فعالية وأخرى. وإن كان ذلك لا يجد دائما، للأسف الشديد، ترجمته الحقيقية الأمينة على أرض الواقع، بالنظر للفروق العديدة القائمة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين التصور والتطبيق، بين النظرية والممارسة، كما تؤكد ذلك، بالملموس، العديد من الوقائع الدالة، القديمة منها والحديثة، يكفي أن نذكر منها بالمناسبة ،على سبيل المثال لا الحصر، ما حصل للشاعر أبي تمام مع أحد قرائه حين سأله : (لم لا تقول ما يفهم ؟، فما كان منه إلا أن أجابه مستفهما أيضا : ولم لا تفهم ما يقال ؟)،

غير أنه إذا كان ذلك أمرا طبيعيا بالنسبة لأنواع معينة من الكتابات المعروفة بهيمنة التصريح على التلميح، والإظهار على الإضمار، نظرا للاعتبارات السابق ذكرها، فإن المسألة غالبا ما تزداد استفحالا فيما يخص كتابات أخرى، ذات طابع إبداعي مغاير، يفضل التلميح على التصريح، والإضمار على الإظهار، لما تتطلبه قراءتها من جهود مضاعفة، نادرا ما تتوفر في معظم القراء العاديين، مما ينعكس سلبا على مستوى مقروئيتها في شكل تباعد فاضح بين خصائص كتابتها المنفتحة، وقدرات قرائها المحدودة، القاصرة عن تجاوز مقاصده الظاهرة المباشرة، والوصول لمقاصده العديدة الأخرى الخفية ثاوية بين السطور: (فإذا كان الدال عادة يحدد المدلول في العلامة اللغوية، وبالتالي في الكلام، فإن الصمت، بتغييبه الدوال، والإبقاء على المدلولات حرة طليقة غير محددة، تاركا مسؤولية تحديدها وإعطائها دوالها للمتلقي) (17)، ولعل هذا ما يفسر في تقديري انشغال العامة بالمنطوق والمكتوب، وقصورهم وعزوفهم عن إدراك وفهم دلالة المسكوت عنه، ليصبح هذا الأخير شأن الخاصة والنخبة فقط، لما يتطلبه من شروط معرفية نادرا ما تتوفر في غيرهم . فإذا كان : (الكلام على الكلام صعبا) كما قال التوحيدي بحق، فإن (الكلام على الصمت يبدو أصعب)، كما تقول رجاء بن سلامة (18)، وهذا ما يفضي في النهاية لإفراغ القراءة من جدواها، ويحولها لمجرد إعادة إنتاج مشوه، بشكل أو بآخر، للمحتوى الظاهر للكتاب، لا أقل ولا أكثر. دونما إضافات معرفية أبعد وأعمق، من شانها تحفيز وإغراء قارئ الكتاب بقراءتها. لتتحول بذلك القراءة في النهاية لمجرد ملخص فقير، يقدم نفسه في الغالب لأشباه القراء طبعا، بديلا يقوم مقام الكتاب، ويغني عن العودة إليه، لتفقد القراءة بذلك أحد أبرز معانيها الحقيقية، وتفقد معها بالتالي أهم رهاناتها، ومرتكزات تواجدها، كإحدى آليات تشجيع القراء على القراءة وتوسيع دائرة روادها، لتتحول في الأخير لأحد العوامل الرئيسية المساهمة في استفحال ظاهرة العزوف عن القراءة، خصوصا في الأوساط الجامعية، حيث أصبحت مثل هذه القراءات الاختزالية الرديئة ملخصات سهلة تغني الباحثين المتسرعين عن العودة لمراجعها الأصلية،مما يلزمنا مجددا بإعادة طرح سؤال مفهوم القراءة، وجدواها المعرفي المنشود من كتابتها وقراءتها على حد سواء، وهل هي مجرد عملية إعادة إنتاج يكرر المقروء، ويلخص، بشكل أمين حينا، ومشوه أحيانا كثيرة أخرى، مضمونه الظاهر فقط، دون أن تتجاوزه لما هو أبعد وأعمق . أم أنها، على العكس من ذلك، فعالية مواكبة للكتابة تروم تحقيق إضافة معرفية للنص المقروء، تغري القارئ وتشجعه على العودة

إليه، مساهمة بذلك في تحريك عجلة القراءة والكتابة على السواء. عوض أن تتحول لعامل فرملة لهما معا، كما هو الحال الآن. لذلك أعتقد جازما أن مسؤولية النقاد والباحثين في تغيير هذا الواقع المختل مسؤولية كبيرة جدا، تستوجب مراجعة جذرية شاملة لما نكتبه يوميا من قراءات ومتابعات، والأهداف المعرفية المتوخاة منها، فمن غير المعقول ولا المقبول أن نستمر، في مزاولة القراءة ولعقود طويلة، بنفس الطريقة والمفهوم، دونما مراجعة تنقذنا من قوقعة هذا الجمود القاتل. كما تقضي بذلك سنة التطور والحياة . إنها بعبارة أخرى دعوة لإعادة النظر وتعميقه في مثل هذه القضايا الشائكة، للقطع مع التصورات السابقة، ومواكبة مستجدات الأوضاع الراهنة، بإيجاد أجوبة جديدة ومتجددة لبعض الأسئلة الحارقة تتجاوز قناعاتنا السابق وتطورها، تماما كما تقضي بذلك الأعراف العلمية المتبعة عادة في مثل هذه المجالات المتغيرة والمتطورة باستمرار، وكما فعل ويفعل العديد من المفكرين والباحثين، القدماء والمحدثين، يكفي أن نذكر منهم بالمناسبة، على سبيل المثال لا الحصر، الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر، وأسئلته الثلاثة العميقة الواردة في كتابه القيم (ما الأدب ؟)(+). خصوصا حين يتعلق الأمر بقراءة كتب ذات طبيعة منفتحة قائمة على الإضمار والتلميح أكثر من الإظهار والتصريح، كما هو حال كتاب الدكتور رشيد بنحدو، تفاديا لكل ما من شأنه الإضرار بقيمتها وتشويه محتواها، واحتراما لأحد أهم بنود قراءتها (قراءاتها)، لأن النصوص الجيدة تتطلب بحكم طبيعتها قراءة (قراءات) جيدة، لا لتنصفها فقط، وإنما لتمنحها فرصا أرحب لإظهار مؤهلاتها أيضا. فالنقود الجيدة لا تنهض إلا على النصوص الجيدة، أو كما يقول المثل الشعبي المغربي المعروف : (أعطني رأسا جيدا أعطيك حلاقة جيدة)، مما يؤكد طبعا عمق ومتانة العلاقة التلازمية القائمة بين الكتابة والقراءة.

لهذه الأسباب، وغيرها كثير، مما لا تسمح المناسبة بذكره، وجدتني مجبرا في قراءتي هاته لكتاب الأستاذ رشيد بنحدو مهتما أكثر بكشف باطنه قبل ظاهره، علني أوفق، ولو نسبيا، في تقريب القارئ الكريم من بعض خباياه (منطلقاته) النقدية، المنهجية منها والمعرفية، وما أكثرها . ولتحقيق ذلك، طبعا، لابد من إعطاء نظرة مختصرة عنه، تعد بمثابة أرضية لاستخلاص الملاحظات اللاحقة.

و في هذا الإطار يمكن القول إن كتاب الدكتور رشيد بنحدو : (جمالية البين بين في الرواية العربية). يشتمل على دراسات نقدية عديدة لنصوص روائية، مغربية وعربية، مختلفة لغويا وإبداعيا، بعضها قديم منشور، وبعضها الآخر جديد، ينشر لأول مرة، تمتد على حوالي (400) صفحة من الحجم المتوسط، موزعة منهجيا على الشكل التالي :

توطئة : (في منهج المقاربة).

مدخل: (في القوة التداولية لمفهوم البين بين).

الفصل الأول: (بين النص واللانص)، يتناول أهمية المطالع الروائية على اختلاف أشكالها، وتنوع أدوارها، متخذا من بعض أعمال شيخ وعميد الروائيين المغاربة الأستاذ عبد الكريم غلاب متنا تطبيقيا لذلك (+)، ويمتد على حوالي (26) صفحة.

الفصل الثاني : (بين من أنا ومن غير أنا)، مخصص لدراسة بعض الأعمال السردية ذات الطابع السيرذاتي، كليا أو جزئيا، باعتبارها : (أكثر الأشكال الحكائية معاناة لتجربة التجاذب بين الحقيقي والمتخيل، ففيها يكون البين بين في درجة من الرسوخ يصير معها أفقا شاملا للكتابة وبراديغما للتخييل)(19). كما يجسد ذلك (مثل صيف لن يتكرر) للكاتب والناقد المغربي محمد برادة. ويستغرق حوالي(48) صفحة.

الفصل الثالث : (بين الماضي والمضارع)، تناول فيه الكاتب بالدراسة والتحليل نفس الجنس الأدبي السابق، ممثلا هذه المرة، في الجزء الأول من سيرة الكاتب المغربي الشهير المرحوم محمد شكري (الخبز الحافي)، باعتباره يقدم طريقة مغايرة أخرى في

استحضار ماضي حياة صاحبه، وترهينها في حاضر الكتابة، ويغطي حوالي (22) صفحة.

الفصل الرابع : (بين الاستلاحة والخيال المؤمثل)، مخصص لدراسة مختلف مظاهر البين بين في رواية (حرودة) للكاتب المغربي الحائز على جائزة (الغونكور) الطاهر بنجلون، ويمتد على ما يقارب (20) صفحة.

الفصل الخامس :(بين تفضية الوهم وتوهيم الفضاء)، تناول فيه الكاتب رواية (مغارات) للكاتب والباحث المغربي محمد عز الدين التازي، مركزا على مراوحة النص من البداية للنهاية : (بين العيني والمفارق في فضائيته، لكن من غير أن تفيد حركة المراوحة هذه بينهما التناوب بقدرما تفيد حلول أحدهما في الآخر) (20)، ويشغل حوالي (16) صفحة.

الفصل السادس : (بين النص والمناص)، يتعرض لآلية التناص في علاقتها بالنص، كما تجسدها رواية: (ألف سنة كيوم واحد) للروائي اليهودي الأصل المغربي النشأة المرحوم إيدمون عمران المليح، ويغطي حوالي (20) صفحة.

الفصل السابع : (بين الكتابة وقراءة الكتابة في الكتابة)، يتطرق للوشائج النصية المحتملة بين ما يعرف بالسرد والميتا سرد، كما جسدتها بعض الروايات العربية المدروسة، وهي على التوالي :

يحدث في مصر الآن : للكاتب المصري يوسف القعيد.

وردة للوقت المغربي: للكاتب المغربي أحمد المديني.

الديناصور الأخير: للكاتب العراقي فاضل العزاوي.

رحيل البحر: للكاتب المغربي محمد عز الدين التازي. ويشغل حوالي (42) صفحة.

الفصل الثامن: (بين الطرس كتابة والطرس محوا)، تعرض فيه الكاتب لآليتي البناء والهدم، والإنشاء والتدمير كتقنية إبداعية أساسية في إنجاز معظم أعمال الروائي التجريبي المغربي أحمد المديني، وقد اختار منها المؤلف رواية (مدينة براقش) نموذجا تمثيليا لهذا الارتهان المابيني العجيب . ويمتد على حوالي (24) صفحة.

الفصل التاسع : (بين كابوس وكاووس)، تناول فيه الكاتب ما أسماه (بالاستحاءات) المتعددة والمتنوعة السائدة في كل أعمال الكاتب المغربي المرحوم محمد خير الدين على اختلاف ألوانها التعبيرية . ويغطي حوالي (28) صفحة.

الفصل العاشر والأخير: (بين اللارواية والرواية)، تعرض فيه المؤلف لخاصية الكتابة الروائية الجديدة العابرة للأجناس، الرافضة لمبدأ صفاء الجنس الروائي، وقواعده النمطية الصارمة ممثلة في أعمال ثلاثة للروائي المصري إدوار الخراط، وهي :

اختراقات الهوى والتهلكة / نزوات روائية : 1993.

إسكندريتي / كولاج روائي: 1994.

و تباريح الوقائع والجنون / تنويعات روائية : 1998.

ثم الخاتمة : (البين بين قدرا للرواية) .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بناء على المعطيات النصية السابقة، وأخرى لاحقة سيتم ذكرها في حينها، نستخلص مجموعة من الملاحظات الهامة، المشكلة في مجموعها لمنطلقات هذا الكتاب النقدية والمعرفية الأساسية، أكتفي هنا، لضيق المناسبة، بذكر أبرزها :

الملاحظة الأولى تخص الطريقة المعتمدة في تأليف هذا العمل ، علما بأن هناك عادة طريقتين مختلفتين في التأليف، إحداهما فردية، تهم الكتب الخاصة، وتنقسم داخليا، بحسب زمن كتابتها وطريقة إعدادها، لصنفين فرعيين مختلفين، هما : صنف الكتب الخاصة المعدة سلفا ككتب، وصنف الدراسات المعدة لاحقا ككتب . وشتان طبعا بين الصنفين، كما سنوضح ذلك بعد قليل . أما الثانية فجماعية تخص الكتب المشتركة .

وبعودتنا لمعطيات العمل المدروس السابقة، وتصريحات مؤلفه المباشرة، يتبين جليا أن هذا الكتاب

يندرج ضمن خانة الصنف الفرعي الثاني، المعروف بتأليفه اللاحق بين مجموعة من الدراسات السابقة، المنشورة وغير المنشورة، وتقديمها في شكل كتاب، بكل ما يترتب عن ذلك من انعكاسات هيكلية واضحة، تميزه عن غيره من كتب طرق التأليف الأخرى. بالنظر طبعا لتباين سياقات تأليف مواده، وتنوع موضوعاته، واختلاف مناهج معالجتها، لدرجة نكاد لا نعثر معها أحيانا على ما يوحد بينها، إذا ما استثنينا اسم المؤلف طبعا، ومناصي المقدمة والخاتمة، اللذان بدونهما غالبا ما تعود هذه المواد لتشتتها السابق، وكأنها دراسات مستقلة ومنغلقة عن بعضها البعض، تماما كما هو حال دراسات الكتب المشتركة عادة، لكن بمؤلف واحد، عكس دراسات الكتب الخاصة من الصنف الأول، المعروفة مبدئيا بتلاحمها البنيوي، وهذا معناه طبعا أن دراسات هذه الكتب المعدة لاحقا غالبا ما تقيم فيما بينها علاقة عددية، ذات طبيعة تراكمية تأكيدية، أكثر منها علاقة منطقية تطورية، لدرجة يمكن معها حذف بعضها، أو تغيير ترتيبها، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل، الذي يظل مع ذلك محافظا على جوهره، خلافا لدراسات كتب الصنف الأول التي لا تقبل أبدا، بحكم طريقة تأليفها المتماسكة المختلفة، أي حذف أو تغيير، لما سيلحقه ذلك من خلل كبير ببنيتها . الأكثر من هذا أن المقدمة والخاتمة، وبالنظر لدورهما التأسيسي في بناء وحدة العمل، غالبا ما توضع خطوطهما العريضة، ولو بشكل مبدئي ضمني، في هذا النوع الأخير من الكتب الخاصة، قبل زمن كتابتهما، لأن زمن التفكير فيهما عادة ما يسبق زمن تنفيذهما، كما هو معلوم، عكس مقدمات وخواتم الصنف الفرعي الثاني من الكتب الخاصة، المعروفة عادة بتأخر زمن كتابتها، مقارنة بزمن كتابة موادها الأخرى طبعا، وربما بوقت طويل، لما بعد لحظة التفكير في جمعها في هيئة كتاب . هذا التفكير والتأليف البعدي لمقدمة وخاتمة هذا الصنف من الكتب الخاصة، يعد في الحقيقة بمثابة إعادة تفكير في المنجز النقدي السابق المشكل لموادها ممثلا في تلك الدراسات، من منظور جماعي موحد، هذه المرة، وليس أحاديا، كما كان سابقا ، في محاولة لاستخلاص القواسم المعرفية والنقدية المشتركة القائمة بينها، عكس مقدمات وخواتم الكتب الخاصة من الصنف الأول، المعروفة عادة، على الأقل ،بالتفكير القبلي السابق لزمن كتابها . لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا هذا الصنف الأخير من الكتب يتميز بتماسكه البنيوي الطبيعي القوي نسبيا مقارنة بكتب الصنف الآخر، التي غالبا ما تبدو عليها آثار إعادة الإعداد واضحة بحكم التعديلات البعدية الطارئة عليها لاحقا، إلا في حالات نادرة جدا، كما هو حال كتاب الدكتور رشيد بنحدو، الذي لا نكاد نحس فيه بمخلفات هذه التغييرات اللاحقة، التي أدخلت على طبيعة مواده المتفرقة لإعدادها في شكل كتاب واحد وموحد، وذلك بالنظر للمجهود الكبير والموفق الذي بذله صاحبها في إعادة صياغتها بشكل يتلاءم ووضعها الجديد، بكل ما يتطلبه ذلك من صعوبات كبيرة غالبا ما تفوق بكثير صعوبات كتابتها الأولى، لأنها كتابة فوق كتابة، وإعادة صياغة كتابة لكتابة، نشعر معها، كما لو أن الكتاب من الصنف الأول لا الثاني، لولا الإشارة الصريحة المباشرة الواردة في مقدمته، يقول : (لقد انتبهت وأنا عاكف على توليف هذا الكتاب، إلى أنني كنت أكتفي بإبراز تجليات هذه النزعة المابينية في النصوص المدروسة، وفحص آثارها وتأويل رهاناتها، دونما اهتمام بتأطيرها (أي النزعة) في تصورات تجريدية ومصطلحات دقيقة، وهو الاهتمام الذي أوليت نفسي القيام به في هذا الكتاب بطريقة يزدوج فيها التحليل النصي بالتنظير والمفهمة)(21).

الملاحظة الثانية : تخص التوزيع الكمي لفضاء الكتاب، أو ما يعرف بهندسته، بين الجوانب النظرية، الموجودة أساسا في التوطئة (في منهج المقاربة) (ست صفحات)، المدخل (في القوة التداولية لمفهوم البين- بين) (خمس عشرة صفحة)، والخاتمة (البين- بين قدرا للرواية) (أربع وعشرين صفحة) . أي ما يقارب الخمسين صفحة في المجموع. والدراسات التطبيقية الموزعة على الفصول العشرة الباقية، الممتدة على

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوالي ثلاثمائة صفحة. مما يؤكد، بالملموس، أن الكتاب يهتم بالتطبيق أكثر من التنظير، خلافا لما هو مألوف ومعروف في العديد من الكتب النقدية العربية الأخرى، التي غالبا ما يعلي أصحابها، لأسباب يعرفونها طبعا ، من شأن القضايا النظرية على التطبيقية، ناسين أو متناسين، أن ذلك كثيرا ما يفرغها من كل إضافة نوعية مميزة، ويحولها بالتالي من دراسة نقدية حقيقية، تسخر المعطيات النظرية لخدمة النصوص الإبداعية المدروسة، لمجرد عروض نظرية تحضر فيها النصوص، كنماذج تطبيقية للاستدلال على قيمة هذه النظرية، وتأكيد فعاليتها الإجرائية فقط، وهو ما يعني بعبارة أخرى أوضح وأبسط، أن هذه النصوص تتحول من كونها غاية في النوع الأول، لتصبح مجرد وسيلة في النوع الثاني، وشتان طبعا بين الدراستين، وإن اختلطتا ظاهريا على المتطفلين فقط . فإنها في العمق تعكس الفرق الكبير بين كتابة ناقد متمرس، وآخر مبتدئ، بين ناقد يمتلك خبرة طويلة في مراودة نصوص مختلفة سابقة يسخرها لفك أسرار أخرى لاحقة، مهما كلفه ذلك من عناء، وآخر حديث عهد بالمجال، يخفي عجزه المراسي القصير بالاتكاء على تصورات الآخرين النظرية الجاهزة، لإكراه النصوص المدروسة، على الإفصاح بما يريده . لدرجة نشعر معها، أنه في الوقت الذي تحتفي فيه الدراسات الأولى بالنصوص، تختفي فيه الثانية خلف النظريات . وهنا تكمن حقيقة إحدى نقط قوة هذا الكتاب، مقارنة بغيره من كتب الصنف الثاني، لأنه يقطع، بمجهود صاحبه وخبرته الطويلة العريضة، مع مثل هذه الممارسة النقدية القديمة المتجاوزة، ويؤسس لأخرى جديدة، بمقومات مغايرة. وهذا ما انعكس إيجابا على مقروئيته، وأضفى عليها متعة معرفية استثنائية خاصة، بالنظر طبعا للعلاقة الجدلية الوطيدة القائمة عادة بين الكتابة والقراءة، لدرجة نستطيع الجزم معها، دون تردد، بأن متعة القراءة تعود في جزء كبير منها لجودة الكتابة، والعكس صحيح. لذلك لا يسعني، بهذه المناسبة، إلا أن أطمئن الأستاذ رشيد وأهدئ من مخاوفه الطبيعية المعبر عنها في الفقرة الأخيرة من خاتمة الكتاب(+)، قائلا : اطمئن، فقد كنت موفقا، كما عهدناك دائما، وأكثر.

الملاحظة الثالثة :ترتبط بالسابقة وتزيد في توضيحها أكثر، لكي لا يؤخذ كلامنا السابق على غير مأخذه، فيفهم مثلا من احتفاء الكتاب الزائد بالتطبيق على التنظير، أنه يواجه نصوصه المدروسة مجردا من كل الأسلحة، المعرفية والمنهجية، الضرورية المطلوبة في كل مقاربة نقدية حقيقية، وإلا تحولت دراساته لقراءات صحفية ذات مواصفات ومقاصد مغايرة، وما القائمة الطويلة لعناوين المصادر والمراجع الهامة المعتمدة، على اختلاف لغاتها وتنوع مرجعيات أصحابها. فضلا عن الكم الهائل من الإحالات والهوامش المضيئة الملحقة بالكتاب، على امتداد صفحاته الثلاثين الأخيرة، سوى دليل قوي على ذلك. ليتأكد بالملموس، أن ما قلناه سابقا لا يعني إطلاقا، وبأي حال من الأحوال، استغناء هذا الكتاب التام عن النظرية، وتحلله منها، بقدر ما يعني فقط، وجود فرق كبير في طريقة توظيفه لها، مقارنة بما هو سائد في كتب أخرى معروفة بهيمنة الجوانب النظرية . وهكذا ففي الوقت الذي تحضر فيه هذه المعارف بشكل ضمني خافت في مجمل أقسام كتاب بنحدو، نجد حضورها ضاجا وصخبا في كتابات غيره، بكل ما يحمله ذلك من دلالات فارقة عميقة، تعكس في مجموعها اختلاف تصور كل منهما للممارسة النقدية، ونوعية وحجم الدور المنوط بالجوانب النظرية فيها . فإذا كان الحضور الكثيف البارز، بمناسبة أو بغيرها، للمعطيات النظرية في الكتب الأخيرة، غالبا ما تكون له دلالة إبهارية صرفة، الغاية منها إظهار عضلات صاحبها المعرفية، وحجم إحاطته بكتب الغير. فإن حضورها الخافت الفاعل في كتاب بنحدو بالمقابل ذو أبعاد وظيفية فقط، يستعين بها الكاتب، عند الاقتضاء، على توضيح فكرته وتقريب أبعادها ومظاهرها للمتلقين، يقول في هذا الصدد : (تجربة البين - بين هذه التي يكون فيها الروائي بلا وعي منه في الغالب، عرضة لنوسان عسير وممتع في آن واحد،

بين أشكال وأساليب وشفرات وانتحاءات وجودية ورؤى للعالم متنابذة، قد تصبح متنافرة، والتي تسعى هذه الدراسة الطريفة (بالاستناد، عند الاقتضاء، إلى بعض من بارت، وجنيت، وباختين، ديريدا، وجويس، وبروست، وبورخيص، وسيبوني، وكونديرا، وروب غريي، وفوكو،،، إلخ) إلى افتحاصها وتحليلها قبل تأويلها)(22).

الملاحظة الرابعة: تهم قضية المنهج وحدود اشتغاله، في هذا الكتاب تحديدا، ومن خلاله طبعا في تصور صاحبه، خصوصا مع غياب أية إشارة صريحة، لا في النص ولا في عتباته، تحدد بشكل واضح ودقيق طبيعة المنهج (أو المناهج) المعتمد، والخطوات الإجرائية المواكبة لتطبيقه، تماما كما جرت العادة بذلك في أغلب الدراسات النقدية العربية، الجامعية منها وغير الجامعية، وهو تصرف قد لا يستسيغه البعض، رغم أنه يعتبر، في تقديري المتواضع، تصرفا عاديا جدا، لا لكونه يصدر فقط، عن باحث معروف بين زملائه، وطلبته وقرائه، بمواقفه المتميزة المستفزة الخاصة من هذه الإشكالية الشائكة في ممارساتنا النقدية، المغربية منها والعربية، كما تعكس ذلك مجموعة من دراساته السابقة (+). وإنما لكونه أيضا وأساسا الإجراء النقدي الطبيعي الملائم تماما لبسط بعض أنواع جمالية البين - بين وتجلية مظاهرها في النصوص الروائية العربية المدروسة. مما يقتضي بالضرورة، الاستعانة طبعا ببعض المفاهيم، وليس المناهج، لإضاءة الأبعاد الجمالية الخاصة بكل نص، أو مجموعة من النصوص ، مما انعكست آثاره الواضحة طبعا على الكتاب، في شكل غياب مطلق لكل إشارة مباشرة صريحة لمنهج (أو مناهج) محدد، مع الاكتفاء فقط بالاستعانة ببعض المفاهيم النقدية المختلفة، باختلاف النصوص المدروسة، في إبراز الخصوصية الفنية المميزة لكل واحد منها، بعيدا عن أي إكراه منهجي، أحادي أو مركب، مسبق وجاهز، من شأنه تشويه حقيقة تنوع هذه النصوص، وإرغامها على التوحد في نمط إبداعي واحد . خلافا لما تقضي بذلك قواعد الممارسة النقدية الحقيقية، على الأقل كما يفهمها الأستاذ رشيد، حيث تسخر المناهج والمفاهيم لخدمة النصوص، لا العكس، وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن النصوص هي التي تستدعي المناهج والمفاهيم المناسبة لمقاربتها، ضمانا للانسجام الضروري المطلوب بين الوسيلة والغاية، تفاديا لكل تشويه محتمل قد يتولد عن غيابه : (إن نوعية القراءة النقدية، يقول رشيد، لا تتجزأ عن الكتابة، إنها مرتسمة في النص)(23). لذلك فما على الناقد، المتمرس طبعا، الراغب في كشف أسرار هذه النصوص سوى الإصغاء إليها بعمق، عوض الانشغال الزائد المخل بالمناهج، خصوصا حين يتعلق الأمر بنصوص على قدر كبير من تنوع والاختلاف والجدة، كما هو الحال الآن، لدرجة يستحيل معها احتواء تعددها في منهج (أو مناهج) محدد بعينه، دون أن تكون لذلك مضاعفات سلبية وخيمة، وهذا ما حاول المؤلف، بخبرته وتجربته الطويلتين ،تفاديه طبعا، حفاظا على تنوع جمالية البين بين في النصوص المدروسة، باعتبارها غاية الغايات في كل دراسة نقدية . لا ينبغي أبدا تجاوزها، أو استبدالها بغاية أخرى، أيا كان حجمها وطبيعتها، بما فيها الغاية (المنهاجوية) . إلا في الدراسات النظرية طبعا، وتلك مسألة أخرى، لأن أهمية دور المناهج في الدراسات النقدية، كما هو معلوم، تكمن أساسا في قدرتها الإجرائية على التحليل فقط . لا فيما نقوله عنها، فالكلام من حق النصوص المدروسة وحدها، وما على المناهج إلا أن مساعدتنا (نحن القراء) على إنطاقها واستنطاقها فقط، بالشكل الطبيعي المناسب، دون تعسف أو تمحل، لا أقل ولا أكثر، وهو ما لا يتأتى طبعا، في غياب الخبرة والدربة المتوفرتين في الناقد المتمرس، القادر على تشغيل هذه المناهج وتسخيرها لخدمة الأعمال المقروءة : (لأن حمل النصال، كما قال ابن الأثير بحق، غير مباشرة القتال)(24).

الملاحظة الخامسة والأخيرة: ترتبط بالسابقة وتستكملها، ما دام الحديث عن المناهج النقدية ووظائفها الإجرائية في علاقاتها بالنصوص الأدبية المدروسة لا يستقيم، كما هو معلوم، دون

الحديث عن متعلقاتها المفاهيمية والاصطلاحية، التي بدونها تفقد كل قيمة علمية، لتصبح مجرد أدوات فضفاضة، لا تدل على شيء محدد في سياق وظيفي محدد، لذلك كانت المصطلحات النقدية، وما زالت، بهذا المعنى، معيارا أساسيا في تمييز الدراسات النقدية الحقيقية عن غيرها من الدراسات الأخرى المماثلة لها، ظاهريا على الأقل، وهو ما يفرض على الناقد الجاد بذل جهود مضاعفة تتوزع بين الإصغاء الجيد للنصوص المدروسة، واختيار المناهج النقدية وأجهزتها المفاهيمية المناسبة لنوعية القراءة المطلوبة، علما بأن كل إخلال بجانب من هذه الجوانب إلا وينعكس سلبا على قيمة الدراسة وجودتها، نظرا للعلاقة الجدلية الوطيدة القائمة بينها.

وطبعا تزداد هذه المسؤولية صعوبة حين يتعلق الأمر بالدراسات الروائية نظرا لدخولها المتأخر للمشهد الأدبي العربي، مقارنة بالشعر (ديوان العرب)، وتأثير ذلك السلبي على واقع الممارسة النقدية المرتبطة بها، في ظل الفراغ المهول الذي تشكو منه الخزانة العربية في هذا المجال : (فتراثنا النقدي لا يقدم لنا الأرضية المنهجية والاصطلاحية الماهدة التي يمكن الانطلاق منها نحو مقاربة وتلقي الأجناس الأدبية الجديدة، وبصفة أخص الأجناس السردية، فقد كان هذا التراث منشغلا طيلة أحقابه، وحتى النخاع، بثابتين رئيسيين : الشعر والإعجاز القرآني) (25). وهو ما انعكس جليا في اختلاف المهام العلمية المنوطة بنقاد هذين الجنسين الأدبيين . وهكذا ففي الوقت الذي يواجه فيه الناقد الروائي، بحكم غياب المرجعية النظرية العربية المتخصصة، مهمتي التأسيس والتأصيل، تناط بناقد الشعر، نظرا لغنى الموروث الثقافي العربي، مهمتا التطوير والتحديث، وشتان طبعا بين المهمتين.

ولإنجاز المهمتين السابقتين، يجد الناقد الروائي العربي نفسه مجبرا على الاستعانة بالمعرفة الغربية: المورد الثقافي الوحيد لسد الخصاص الثقافي القومي في هذا المجال، ومسايرة التطور السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث فيه، وما طغيان المراجع الغربية، الأصلية والمترجمة، على أغلب، إن لم نقل كل الدراسات النقدية الروائية العربية، سوى دليل قوي على ذلك : (فقد شكلت النظريات الغربية في مجال النقد الروائي المصدر الأساسي، إن لم نقل الحتمي، الذي استقى منه النقاد العرب، مفهوم الرواية، نظرا لحداثة هذا النوع في الأدب العربي، وغياب تراث نقدي في مجال الرواية، قد يمتح منه الناقد، كما هو الشأن بالنسبة للشعر مثلا)(26).

إلا أنه على الرغم من الجهود الجبارة المبذولة في هذا المجال طوال القرن الماضي، وبداية الحالي، فإن الحصيلة تبقى، مع ذلك، للأسف الشديد متواضعة، ولا تبعث على الارتياح، خصوصا فيما يتعلق بقضية المصطلح، لأسباب عديدة ومختلفة، ترتبط في مجموعها بالطريقة الفردية والعشوائية التي تتم بها هذه العملية (+). ولعل نظرة خاطفة على ما ينشر يوميا في مختلف الصحف والمجلات العربية كفيلة بإعطائنا صورة واقعية دقيقة على ما تعرفه الساحة النقدية الروائية العربية من اضطراب اصطلاحي فظيع، لا يخفف من حدة آثاره الوخيمة أحيانا سوى وضع الأصول الغربية بجانب مقابلاتها العربية، مما ينم عن إحساس ضمني مسبق لدى هؤلاء النقاد بعجز هذه الأخيرة عن أداء مهامها الفكرية والإجرائية، بشكل انفرادي في استقلال تام عن الأولى : (فلولا أن الكثيرين ممن يقدمون المفاهيم الأجنبية في لفظ عربي، يقرنون المصطلح العربي بنظيره الأوروبي، لغمض فهم المصطلح العربي على الكثيرين، ولكان هذا المصطلح عامل تفريق لا توحيد)(27).

طبعا لا نريد بكلامنا هذا مصادرة حق الباحثين العرب الشخصي المشروع في الاجتهاد، ووضع المقابلات العربية التي يرونها مناسبة للمصطلحات الغربية، بقدر ما نريدهم أن يتقيدوا في ذلك بالضوابط العلمية المعروفة، لوضع حد للفوضى العارمة الحالية، وإضفاء مصداقية وفعالية أكثر على هذه الجهود في الوقت نفسه، وهو ما لن يتحقق طبعا إلا

باستبدال العمل الفردي بالعمل الجماعي المبني على (روح الفريق)(28)، في وضع المصطلحات وتوظيفها، مع الالتزام باستعمال المقابلات العربية الصالحة السائدة، وعدم استبعادها إلا في حالات خاصة محدودة تفرضها الضرورة العلمية، كأن يلاحظ الباحث مثلا اضطرابا أو لبسا في مصطلحات زملائه السابقين، فيبادر لتصحيحها واستبدالها بأخرى ملائمة، أما فيما عدا ذلك، فلا أرى مبررا معقولا، لإضاعة الوقت والجهد، في وضع مقابلات جديدة، تنضاف للقديمة وتضايقها في الاستعمال، دون أن تضيف إليها شيئا، تماما كما يحدث في الغرب، حيث تخضع المصطلحات لتطور دائم ومستمر، لكنه منظم وهادف، في نفس الوقت، يحتكم أساسا لمعطيات علمية موضوعية، تقيه شرور آفة الاعتبارات الشخصية الضيقة، وتضفي عليه بالمقابل فعالية أكبر، قلما نجدها في ممارستنا النقدية المبنية، في مجملها على الأنانية والتجاهل والإقصاء، مما يؤدي حتما لإجهاض هذه الجهود، وشل فعاليتها في تطوير حقل الممارسة النقدية العربية، لما هو أفضل.

و بهذه المناسبة، أعتقد صادقا أن عمل الأستاذ رشيد بنحدو (جمالية البين-بين في الرواية العربية)، بما يتوفر عليه من كم هائل من المصطلحات، القديمة والحديثة، والتدقيقات المفاهيمية المصاحبة لها، على المستويين النظري والتطبيقي، ينخرط بقوة في هذا المسار، كما يقدم نموذجا لما ينبغي التسلح به لإنجاز ذلك. وفي هذا الإطار يكفي التذكير بالشجاعة العلمية العالية التي ناقش بها الكاتب أستاذه الدكتور محمد برادة، ومن خلاله كل مستعملي مصطلح (التخييل الذاتي)، في المغرب وخارجه، لأخذ فكرة واضحة ودقيقة عن ذلك، يقول: (أما محمد برادة، فقد حلا له في عدة استجوابات صحفية معه، في أثناء الحملة الترويجية لكتابه (مثل صيف لن يتكرر) أن يسميه ب (تخييل ذاتي)، وعلى إثره استعمله روائيون ونقاد مغاربة وعرب، وهو مصطلح يتطلب مني بعض التدقيق والمماحكة، فقد وضعوه في مقابل مصطلح (autofiction)، الذي يعتبر الكاتب الفرنسي سيرج دوبروفسكي أول من ابتكره، وفي ظني أن ترجمة لفظ (fiction) ب (متخيل) أدق وأصح من ترجمته ب (تخييل)، أولا لأن (تخييل) هو مصدر (خيل) المزيد والمتعدي، أي جعل الشيء (خياليا)، ويقابله في الفرنسية(fictionnalisation)، حسب اصطلاح جيرار جنيت، وكذا (fictivisation)،حسب اصطلاح جان ريكاردو، وثانيا لأن (fiction) هو حال(fictionnalisation)، مثلما أن حاصل (التخييل) هو (المتخيل)، لذلك يقابله في الفرنسية(romanésque fiction la) أي (المتخيل الروائي)، إشارة بكل بساطة، وبالإجمال، إلى النص الروائي ذاته، وفوق هذا فلعل الأليق بدوبروفسكي نفسه أن يتحدث عن (fiction bio auto) أي (متخيل سير ذاتي)، لأن (bio) من (bios)، وهي لاصقة يونانية تعني حياة وسيرة، هي بالأساس والبداهة موضوع التخييل، أي ما تسعى الذات المتلفظة إلى جعله خياليا، فكما أن (bio) حاضرة مثلا في (biographie) وفي (autobiographie)، فلا بد من حضورها كذلك في (autofiction)، ليكون الحاصل هو (autobiofiction)، أي (المتخيل السير ذاتي)، لأن مصطلح (autofiction) بدون (bio) (أي متخيل ذاتي) يوحي بأن الأمر يتعلق بموضوع يخيل نفسه من تلقاء نفسه، موضوع يتحول، نتيجة لذلك، إلى ذات، وهو غير مقبول منطقيا)(29).

على أن مجهود المؤلف، في هذا المجال، لا ينحصر طبعا في مجرد مناقشة وتصحيح بعض المصطلحات المغلوطة الرائجة فقط، وإنما يمتد أيضا لوضع مقابلات عربية جديدة لمصطلحات غربية أخرى، قد تبدو للبعض غريبة، لكنه يصر مع ذلك على استعمالها، اقتناعا منه بأن أهمية المصطلح، لا تكمن طبعا في جمالية داله، وإنما في دقة مدلوله، لنستمع إليه يدافع عن مصطلحاته الجديدة قائلا : (أعرف أن البعض لن يخفي استياءه، بل وامتعاضه من هذه المبتكرات الاصطلاحية (ومن مثيلاتها في هذا الكتاب)، بل أتخيل أن منهم من سيرخي عنانه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاستيهامات مرضية، هي من وحي هذه المبتكرات، لهؤلاء أقول : إن ما يهم في المصطلحات المستحدثة، ليس هو دوالها اللفظية في حد ذاتها، بقدر ما هو مداليلها المفهومية، فإذا أمكن للدال أن يعكس مدلوله بأمانة ودقة، مما يجعله ثقيلا في الميزان، فإن ثقالته المحتملة على اللسان سرعان ما تهون وتزول، إن معظم المصطلحات الجديدة التي يبتدعها الباحث بمفرده كثيرا ما تتعرض في البداية للاستهجان، لكن قوة تداولها بين المختصين، وحتى بين عموم القراء، هي وحدها الكفيلة بتقرير مصيرها)(30).

هذه الملاحظات، وغيرها كثير، مما لا تسمح المناسبة بذكره، تلتقي جميعها، على اختلافها، عند حقيقة واحدة أعمق، مفادها أن ما يعاني منه النقد المغربي خاصة، والعربي عامة، من ظواهر مرضية عديدة، على المستويين المنهجي والاصطلاحي، لا تعدو أن تكون مجرد أعراض سطحية بسيطة، لعلة باطنية أعمق وأخطر، تتمثل أساسا، وبالدرجة الأولى، في غياب الناقد الحقيقي، المتمكن من أدواته، الواعي بمسؤولياته، القادر على إنصاف النصوص المدروسة الجيدة طبعا، وإعطائها ما تستحقه من قراءة منتجة، تتجاوز حدود مجرد اجترار مشوه لمضامينها المكشوفة المعلومة، لتطال مكنوناتها الخفية المجهولة، بعيدا عن كل احتفاء زائد بالمناهج والمصطلحات، يتجاوز بكثير حدود وظائفها الحقيقية المعلومة.

و هذا ما يشكل في النهاية قوة إضافة كتاب الدكتور رشيد، مقارنة بغيره، إنه يقطع بعمله هذا مع تصور تقليدي متجاوز للقراءة النقدية، ويقيم مكانه تصورا بديلا مغايرا، يقوم على الإنتاجية ،عوض الاستهلاكية، وعلى الفاعلية، عوض المفعولية، ليصبح بذلك القارئ - الناقد شريكا حقيقيا للكاتب، لا مجرد مستهلك سلبي لمنتوجه، وهو بهذا المعنى لا يقدم وصفة منهجية سحرية جاهز لتحليل النصوص، بقدر ما يقترح تصورا جديدا للقراءة، وما ينبغي أن يتسلح به القارئ من زاد معرفي ضروري لأداء مهمته على الوجه الأكمل، لتبقى، الجوانب الأخرى، على أهميتها، متروكة لخبرته وذكائه وقدرته على فهم النصوص المدروسة واستيعاب خباياها الفنية والفكرية على حد سواء.

بين الإحالات والهوامش:

+ / د/رشيد بنحدو : جمالية البين بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، فاس، سنة : 2011. وقد فاز بجائزة المغرب للكتاب صنف الدراسة الأدبية في نفس السنة.

كما أعيد طبعه سنة 2013، بدائرة الثقافة والإعلام- الشارقة ، بعنوان : جمالية المابين في الرواية العربية.

+ / أنظر بهذا الخصوص ما نقله عبد السلام بنعبد العالي عن بورخيس في كتاب : (الكتابة بيدين) منشورات توبقال، 2009، ص: 9، حيث : (يؤكد بورخيس هنا أنه على أتم الاستعداد دوما لإعادة النظر فيما سبق أن كتبه، وأن ما يكتبه يشكو دوما من نقص ملازم، وأن النص، بما هو كذلك، في حاجة دائمة إلى من، وما يتمم نقصه، النص نقص، يعي الكاتب تمام الوعي أن كتابته مفعول لعوامل تتجاوزه، وأنه ما يفتأ ينفصل عنها، بل إنه في حاجة إلى من يقدم له يد المساعدة للقيام بذلك، لذا يعلق كبير الأمل على نقاده، وهو يؤكد أنه على استعداد لأن يقدم لهم العون للكشف عما فلت من رقابته، وما نسيه مما قرأه فظن أنه من إبداعه).

1 / عبد الله البهلول : الصمت سياسة في القول، ضمن كتاب جماعي بعنوان : (كتاب في الصمت)،أشرف على جمعه وتقديمه: محمد الشيباني، منشورات كلية الآداب بصفاقس/ تونس، 2008، ص: 96، الهامش رقم :1.

2/ رشيد بنحدو : ألف خلطة وخلطة والنقد المغربي في ورطة، ضمن كتاب جماعي بعنوان : (قضية المنهج في النقد المغربي الحديث)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، التابعة لجامعة مولاي إسماعيل بمكناس، سلسلة ندوات، عدد: 35، سنة: 2013، ص: 60.

+ / يراجع بهذا الخصوص تحديدا سيبويه : الكتاب، تحقيق : عبد السلام هارون، الجزء الأول، مكتبة الخانجي، مصر، 1977.

+ / أنظر القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحقيق وتقديم : المنجي الكعبي، منشوات الدار التونسية، 1971.

3/ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم البيان، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت /لبنان، سنة: 1978، ص: 122.

4/محمد الشيباني : الصمت وتأويله، ضمن كتاب جماعي مذكور، صفاقس، 2008، ص: 115.

5/ محمد علي بن علي التهانوي: كشاف اصطلاح الفنون، دار صادر، بيروت / لبنان، ج:2،ص: 141.

+/ أنظر: أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة : أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،1996.

6/ محمد الشيباني : دراسة مذكورة، ضمن كتاب مذكور، صفاقس، 2008،ص: 112.

7/P Van Den Heuvel : Parole Mot Silence; pour une poétique de l'énonciation ; éd : josé corti,1985 , p122:

8/P Van Den Heuvel : op cit, 1985,p67 :

9/ عبد الله البهلول: دراسة مذكورة، ضمن كتاب مذكور، صفاقس، 2008، ص: 107، الهامش رقم: 1.

10/ عبد الله البهلول: دراسة مذكورة، ضمن كتاب جماعي مذكور، صفاقس، 2008، ص: 103.

11/ عبد القاهر الجرجاني : مرجع مذكور،1978، ص: 112.

12/ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا / بيروت، 1990، ج:2، ص: 77.

13/ أبن الأثير: مرجع مذكور،1990،ج:2،ص: 77.

14/ الدكتور إبراهيم بوطالب: مقدمة كتاب المرحوم الدكتور بوشتى بوعسرية: (مكناس : المدينة الجديدة : التأسيس، البنيات الإدارية، التناقضات، 1911/1939)، منشورات رئاسة جامعة مولاي إسماعيل بمكناس، 1999.

15/ رشيد بنحدو: كتاب مذكور، 2011،ص: 15.

16/ رشيد بنحدو: كتاب مذكور،2011،ص: 17.

17/ محمد الشيباني : دراسة مذكورة، ضمن كتاب جماعي مذكور، صفاقس،2008،ص: 121.

18/ محمد الشيباني : دراسة مذكورة، ضمن كتاب جماعي مذكور، صفاقس،2008،ص: 132.

+/ جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ.

+/ درس فيه ست روايات للأستاذ عبد الكريم غلاب، وهي على التوالي:

سبعة أبواب: دار المعارف، القاهرة، 1965.

دفنا الماضي: دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984.

المعلم علي : مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984.

صباح ويزحف الليل : دار الآداب، بيروت،1984.

وعاد الزورق إلى النبع: مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.

شروخ في المرايا: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1993.

19/ رشيد بنحدو: كتب مذكور،2011،ص: 65.

20/ رشيد بنحدو: كتاب مذكور،2011،ص: 155.

21/ رشيد بنحدو: كتاب مذكور، 2011،ص: 11.

+/ يقول الكاتب : (مرة أخرى، هل كنت إذن في مستوى ما يتطلبه التحليل النصي لجمالية البين بين من جدة وابتكار)، رشيد بنحدو: مرجع مذكور،2011،ص: 377.

22/ رشيد بنحدو: مرجع مذكور،2011، مقتطف من الصفحة الرابعة والأخيرة للغلاف.

+/ يكفي أن نذكر منها بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر:

المنهج التكاملي : أو حين يتحول النقد إلى دعابة سمجة ؟، ضمن كتاب جماعي بعنوان: (النقد الأدبي بالمغرب : مسارات وتحولات) منشورات رابطة أدباء المغرب، 2002.

ألف خلطة وخلطة والنقد المغربي في ورطة، ضمن كتاب جماعي مذكور، منشورات كلية الآداب بمكناس، 2013.

23/ رشيد بنحدو: مرجع مذكور، 2011،ص: 30.

24/ رشيد بنحدو: مرجع مذكور، 2011،ص: 25.

25/ نجيب العوفي : ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى،1992،ص: 7/8.

26/ فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، منشورات الفنك، الدار البيضاء،1989،ص: 60.

+/ أنظر دراستنا : إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي بعنوان: قضايا المصطلح في الأدب والعلوم الإنسانية، منشورات كلية الآداب التابعة لجامعة مولاي إسماعيل بمكناس، سلسلة ندوات : 12، سنة: 2000، الجزء الأول، ص: 171 وما بعدها.

27/ أحمد مختار عمر: المصطلح الألسني العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث، السنة: 1989،ص: 20/21.

28/ شاكر عبد الحميد : ندوة النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد: 160، السنة: 1996، ص: 60.

29/ رشيد بنحدو: مرجع مذكور،2011.ص: 103/104.

30/ رشيد بنحدو: مرجع مذكور،2011، ص: 386. الهامش رقم: 3.

انتحار المعنى في "ليليات" بلقزيز

حسن إغلان

يعيدنا عبد الإله بلقزيز مرة أخرى للرقص معه فيما تبقى من بياض الليل. مما يحيلنا على نصه الأول (رائحة المكان)، كأن المكان الذي أيقظ فيه تلك الروائح المبثوثة في مسامات الجسد، يحاول في هذا النص الجديد إيقاظها في الليل. أعني أن ثمة امتداد بين النص الأول والثاني، رغم أن هناك اختلافات بينهما. فإذا كان النص الأول يحتفي بالمكان بين مكانين، واحد في فاس، والآخر في مراكش، فإن العلاقة بينهما هي احتفال الجسد، هي الرغبة التي تتلوى في الدواخل لتعلن وجعها الجمالي في احتفالية طقوسية يرتبها ويؤثث معالمها باللغة؛ أي في حدود الطقوس المؤسسة للمكان، في تينك المدينتين الحاملتين لعبق تاريخي، يكون فيه الهو هوية النص.

النص هنا مفتوح ومنفتح على كل الأبواب التأويلية والقرائية، لكن النص الجديد الذي نحاول مشاكسته والعيش معه لحظة بلحظة، سطرا بسطر، هو الذي يرغب في اللعب معه بإعادة كتابته.

المسألة تدعو للمخاطرة مادام هذا النص يخاطر بالمعنى، ويقترب من تخوم اللامعنى. إنه نص يكتب هذا الانفلات الصعب بين المعنى واللامعنى، ربما لأن الكاتب يريد تحرير جسده من هذا الانفلات الممكن، لهذا وضع لنا كلمة «نص» على غلاف الكتاب، واختار «ليليات» كعنوان له، وبين الكلمة الأولى والثانية تقارب وتجاور ممكنين؛ فالنص غير معين ومحدد، وبالتالي فهو مطروح في الطرق البعيدة والقريبة للتأويل، بينما الكلمة الثانية تفيد الليل كما تفيد المحو. إنها بلغتنا العامية «كلام الليل يمحوه النهار» كأن الليل مسكن الهاوية، والهو مرتع الخرافة وما تحمله من شياطين، وعفاريت، وتوجسات، وعري وقلق، وتجليات الذات قبالة مراياها.

الليل جنون، خفاء وتحجب، ستار المعنى في ثناياه البعيدة. إن قراءة هذا النص تفترض منا النظر إلى كل ثنية من ثناياه. وهذا أمر يصعب على قارئ يرغب التوليف والجمع على التفريق والاختلاف، مثلما يصعب على كاتبه إعادة ترسيم ثناياه. تلك هي المصيدة التي يدخلنا إليها «النص» و«الليل»، كيف نستطيع خرق هذه المصيدة؟ أو بالأحرى كيف نحفر في تلك البياضات الخلفية الموجودة بين الكلمتين. ؟من هذا الوسط نستطيع إعادة كتابة «ليليات»، أو من هذا الوسط نتلصص على الذات الكاتبة وهي تكتب، أو ترقص، أو تتعرى، أو تعلن وتحجب الكلام في الليل.

نحن هنا لا نريد اقتراض مصباح «مرسيل خليفة» في تقديمه للكتاب، مثلما لا نرغب أن تكون نظارات هذا الفنان الاستثنائي نبراسا لنا، كأننا نريد طي المقدمة

إلى حين انتهائنا من قراءة النص،أو بالأحرى نود برغبة عاشق مشاكسة «ليليات» بلقزيز، وهي ليليات يحتفل فيها الجسد بتفاصيله ،ليعلن القلق واللذة في أرخبيلات متنوعة يتنوع مقام الجسد والروح كمقام للغة في لعبة تحتفي بمفارقاتها. إن المفارقات الكبيرة التي يعلنها الليل هي لحمة النص، بل أقول هي التي تعطي الليل المعنى،رغم أنه (أي الليل) يغيب في اللامعنى.

اللغة هي البوابة التي تعطي النص هويته المفقودة،أو هي التي تلف القارئ عبر المتعة واللذة اللتان يعيشهما حين يكون الليل مقاما للقراءة والكتابة معا.اللغة إذن هي الحاضنة للاستعارات البعيدة والقريبة فيه؛أي حين يكون مقاما لانتحار المعنى يكون فيه السر هو هاجس قارئ ممكن. أعني سر المعنى.من هنا تداول العرب القدماء أن لكل واحد «ليلاه»،لا يفيد اسم أنثى،وإنما يحيل على الليل،إذن إنه المقام الذي ينمحي فيه النهار ليخلق أزمنة أخرى تتجلى في ذاك المنفلت بينهما،بين النهار والليل. إلا أن ليليات» بلقزيز» لا تفيد تأمل الذات في عريها ولا مساءلتها،وإنما في جعل الليل لغة تروم التخييل في اقصى درجاته،مثلما تندفع للإيجاد إيقاع منفلت في الكتابة.كتيمة أخرى تكون اللغة هي البعد الجمالي لها.أي في تلك الشعرية المتحررة من قيود كاتبها،خصوصا إذا اعتبرنا أن كاتبها هو باحث في الفكر والسياسة. هو رحالة في المكتبة التراثية العربية.

تحرر الكاتب من صرامة الباحث التي يلفها تفكير آخر في الليل،عبر مجالسته ومقارعته وإيقاظ المخبوء /المحتجب في تلك الثنايا. ثنية تظهر فيها الدمية لعبة لإيقاظ الصمت. مثلما تلاعب امرأة الليل بأظافرها لغوايته.التشبيه يمتد هنا إلى حدود قلب السر الذي يختفي بينهما، لا لتعريه بل لتضيف إلى إغرائها أفقا للمتابعة والحلم « المرأة تفهمه أكثر،وتخطب وده كي لا ينازعها عليه أحد. وللمرأة طريقتها في ترويض الليل على إفشاء أسراره. لكن الليل يجحد،ويخفي هزيمته كي لا تفتضح هشاشة السواد الثاوي في صمته» ص28 .

بين المرأة والليل مرآة تعكس الصور الخفية وتروم السلطة. ألا يحيل هذا التقابل إلى حكايا شهرزاد في « ألف ليلة وليلة» مادامت هذه الأخيرة تحكي الغواية والمكر والخداع، مثلما تقوم بتحرير نفسها من الموت؟من موت محقق ينتظرها؟ الحكاية إذن حياة، او بالأحرى هي التي تدفع الموت إلى أزمنة أخرى.من هنا تظهر لنا الإحالة الممكنة بين امرأة بلقزيز والليل وشهرزاد،أو بالأحرى بين هذا التشبيه المتاخم لأحاديث الأولين،وحكايا الآلهة.تشبيه يكون فيه الصراع حول امتلاك الحياة. كأن الحياة في الليل مشوبة بالمقالب والموت.إن النظر لهذا التقارب هو ما يعطي لليل فرادته.ليس فيما يحجبه المعنى في الجمل الرئيسة التي أبدعها،وإنما في الحجاب الذي يشكل الحامل الأهم للوسط بين الكلمات، وبين المتقابلات. قد نشير هنا أن هذه الكتابة في انسيابها وتدفقها الشعري هي أشبه بالكتابة الشذرية.ماذا يعني هذا القول؟بإمكان القارئ تلمس ذلك بوضوح؛ ذلك أن الكاتب بلقزيز اشتغل وانشغل بكتابة نصه هذا بكثير من القلق والتوجس والتأمل،كأنه لا يكتب جملة واحدة،إلا ودار عليها دورتين أو ثلاث دورات؛واحدة حين كتابته،والثانية حين التوقف عند كل حرف على حدة تجميلا وتشذيبا، ليخلق الدهشة في الدورة الثالثة.أما إذا كتبها على الورق فإنه يختار لون الورق والمداد،وشكل الخط،لخلق مقام نحت كلماته بجهد،لذا يمكننا الآن وهنا إعادة كتابة النص بطريقة شذرية تفيد الطيف والانفلات والومض،كأن كل جملة من هذه الشذرات تشكل مشروعا لكتابة أخرى/ يهديها الكاتب لكاتب آخر/ لقارئ محتمل. إنها دهشة الكتابة عنده.اندهاش

مزدوج يحضر فيه القارئ ويغيب ،مثلما ينمحي الكاتب في بياضاته. النص بهذا المعنى يشتغل فيما تبقى من خراب، الليل مسكنه، والمرأة تحمل الشموع في أظافرها لزحزحته، أي لمشاكسة الصمت الذي يلفه.

الصمت غموض ووضوح، وبينهما ينسدل الليل ليعلن النهار غموضه. هكذا يحتفي الكاتب بالكلمات. يلعب بها كما رقصة السامبا تماما. الرقصة التي تحرك المسامات، وتعلنها حين تحجبها، والعكس صحيح تماما، كأن كل مسامة تستقل عن أخرى لتجتمع في البعد الأخير من المعنى. لتأمل الصفحة 33 – 34 التي تموسق التناقض، وتخبر الإيقاع الشعري بين عناصر الطبيعة حيث يقترب النهار من الليل والماء من الأشجار والنبات من جسد مكتو بنار المعرفة، نار تبحث عن العناصر الأخرى كي تعلن المفارقة لتجمعها. لا لتؤسس فكرة بقدر ما تفتتها إلى أفكار مشتتة، كما تلك المسامات المبعثرة في رقصة السامبا. إنها لعبة دائرية تأخذك إليها بداية السطر الأول من الصفحة 27 إلى السطر الأخير من الصفحة 35.

إذا تأملنا عنوان هذا النص « التفسرة » وابتعدنا عنه قليلا فيما يربط بدايته بنهايته، سنجد هذه اللعبة التي تدير البياض من ألفه إلى يائه. لنتوقف عند دلالة البياض كحامل للوجود والعدم. أي حين يولد الطفل يلف في البياض، وحين يموت يلف بمثيله. إذن من يعطي المعنى لهذا البياض الغامض هل الليل أو النهار؟ هل المرأة أم الليل؟ هل الحضور أم الغياب.. هل الجسد أم الروح؟ هكذا يتناسل البياض، ويحكي بياضاته ليعلن الحياة والموت معا. يعطي للطبيعة ميتافيزيقاها الخاصة.

الكتابة هي التي تقدم البياض، تسلمه عنوانا واسما وولادة. هكذا ينفلت الكاتب من بياضه كوجود وعدم ليعلن التسمية والتفسرة لهذا الكنه الذي يعيشه. أو بالأحرى، تلك الكينونة المتأرجحة بين الوجود والعدم. ألم أقل إن النص مدهش يجعل القارئ يتأمل حدود أصابعه كي يكتب المعنى ولا يستطيع. أليس المعنى بهذا المستوى انتحار بين الشجر والتراب؟ بين الليل والنهار؟ سؤال الكتابة هو سؤال المرأة ما دامت تاء التأنيث تلفهما. أليست المرأة بياضا في المكن، إنها الكتابة عينها. الكاتب قبل أن يكتب تحاصره الصور والكلمات، لذكريات والليل، البداية والنهاية، مثلما تكون البداية مع امرأة ما .. تقول من هنا أبدأ قبل النظر والقيل والقال، لكن حين تتعرى أمامك تحررك من تلك البدايات التي فكرت فيها.. إنها مرآتك كما الورقة البيضاء التي تكتب عليها. ألم أقل في وقت سابق إن الكتابة مرآة صاحبها كما المرأة تماما. في هذه اللعبة الجميلة، ينبثق قلق الكتابة مثلما تنكشف المرأة وهي محتجبة في الليل، بذلك الغموض الذي يفضحها. الكتابة امرأة أو هكذا يقول أي نص منفلت من حدوده وسلطاته. لنقرأ الصفحات 38 -39 – 40 -42 – 45 ،سنجد هذا التشابك الملغم الأكثر من قنديل يبتغي التفجير والخلخلة. خلخلة النص والقارئ معا . تلك هي غوايتها، أو لنقل بقلق تلك هي الحدود التي تلتقي في تركيبة كيميائية عجيبة.

« امرأة واحدة تكفي لتقرأ الطبيعة أسرارها في المرآة، وتحجب عن نفسها ما تجحده المفردات» ص 84 لا تتحدد المرأة في شكلها الواحد ،بل تتعدد في المرايا لتخلط الذات الكاتبة بمراياها ؛أعني الكيفية التي تعلن بها هذه الأخيرة هذا الخليط العجيب بين هذه المرايا، لتتذكر النسيان، ولتدفع النسيان جسرا نحو التجديد والتشظي والاكتمال. ليعطي لشكل الكتابة حدود الزمن .الشعر ليلا والنثر نهارا. وبينهما تتمدد واو الوصل ،لتوصلنا إلى الحمراء كمكان للطفولة، مكان يهندسه النسيان كي يعطي للفراغ معماريته الغرائبية. أو لكي يشيد انفلات الريح في الفراغ. هذا المكان الذي يحضر مثلما هو حاضر في نصه السابق» رائحة المكان». لا ليقدمه كمكان يؤسس

خرافته في المتخيل الجمعي، بل ليوصله بطقوس فاس الحبلى بالشعار والأيديولوجية. بين فاس ومراكش يستحضر الكاتب البياض والفراغ ليلعب بهما لعبة الدمية تماما، أو بالأحرى كما الشظايا التي تعمر بيته الأول حين تكون الخرافة ناعسة على رأس طفل كانه، أو ليكون شعارا مخبوءا في الحنجرة حين كان شابا في الجامعة بفاس. هكذا يكون النسيان امتدادا بالذاكرة، ويكون الفراغ حفرا في البياضات التي تنتظر ملأها بالصمق والمداد.. لا ليعلن الكتابة، وإنما لحجب الطقوس المصاحبة لها. مثل تلك الشرفة التي يطل منها مزهوا بانتظار شرفة مقابلة له، ليقول كلاما أو ليفتح قلبه للمشاكسة التي تقربه من مقابله. هو مكان يستحضره الكاتب ليقول الحب الأول، والشرفة شاهدة على ذلك كمكان لا يريد إظهاره، وإنما ستره من متلصص يرغب الوضوح والمعنى. هكذا يوقظ فينا الكاتب الوضوح والغموض، والقرب والبعد، ليجمع مكان الطفل بمكان الشاب، كما لو كان يريد الاحتفال بالوهم.. الوهم الذي نطرده من قاموسنا اليومي حتى لا تنفضح عورتنا. الوهم خارطة الحلم الجميل، ونارها التي تغسل الروح والجسد، وتشحذ العزيمة والأمل.. إنه « فعل ثوري لصناعة المستحيل ». هل نضيف شيئا لهذه الجملة الشذرة، أو نتركها تتسرب في الفراغ دون رقيب أو شرطي مرور؟ أو على الأقل نتركها تنفلت من هذا الوضوح الغامض كي تسبح في التأويل الممكنة.. أليست الأوهام الجميلة هي التي بنت إلهامنا وشدتنا في جبهة الأمل؟ لنتأمل انكساراتنا بعشق وحب كبيرين لا لوضع المستحيل محلا، وإنما لزعزعته وخنقه كما تخنق الحقيقة في آخر الليل. يضع الكاتب المرايا أمامه للنظر إلى الآخر الذي تحمله. أي في الحدود التي تتمرأى فيها الذات بشظاياها المتعددة لا لتقول من أنت، بل لتخبرنا عما هو الأنا، فالأنا هو آخره « سوف أدونك يا آخري، في دفتر أناي بحياد يليق بك» ص 186

هكذا يلعب الكاتب بحروفه ليوقعنا في الهاوية باعتبارها شرفة الهوية.. يحاول عبثا أن يقيم الحياد مادامت المرأة توهمنا بذلك، توهمنا بذاك الوهم المستحيل، أو بذاك المستحيل الذي أضحى وهما، يحاول أن يقربنا من الأنا، ليبتعد عنا لرؤية الآخر الذي يكون. تلك هي المزهرية التي توضع بين بلقزيز ومرآته / آخره، يقدمها لنا عامرة بالورد والزهور، وفي مرة أخرى يضعها فارغة كي نرسم ما تبقى لنا من ورد أقل أو أكثر، سيان. الأجمل في هذا القول هو انحباس الكلام في الكلام، أي في اللحظة التي ترمينا كلماته في القرب والبعد لنحفر بين بين كأننا نريد فلاحة الحلم، أو نريد إشعال النار في الجسد كي يتعرى أكثر، ويتمظهر في حياده العاري، كما الليل تماما، كما المرأة، كما مراكش وفاس، كما الرباط وبيروت، كما فيروز والشعر، كما هذا وذاك، كما أنا القارئ، وهذا المداد الذي يخفي الكلام في الكلام. في لحظة ما يكون بلقزيز قريبا منا، ليبتعد كما ابتعاد الأغنيات الرائعات الحاملات للحب والأمل، للثورة والمستقبل. كما حكاية الكوفية البيضاء التي تعيش حيادها بكسل في اللحظة التي يغزوها السواد كي يعطي للحدود الرغبة في تطريز المعنى للموت. لفلسطين المتأرجحة بين الأمس واليوم. يعيدنا الكاتب مرة أخرى إلى الحرب. كما يوقظ ذاكرة الأصدقاء والموت /عزرائيل/ اسرائيل. إنه يحتفل بشعرية المكان، يقتنصه ليتهرب منه.

من الصعب أن تصل إلى نهاية الكلام كأن إنهاء هذا المقام هو انتحار المعنى في الكتابة، أحاول عبثا التوقف عند هذه الورقة، إلا أنني أجدني مرتطما بإعادة صياغة الكتابة. النهاية بداية. هكذا تتعرى النهاية في الورقة الأولى.. لترمم ما لم أقله. هل أنهي الكتابة أم أبدؤها. وبين هذا وذاك تندفع قضايا أخرى في الأمكنة، في روائحها، في المرآة وفيروز، في الشعر والنثر، في الكتابة الشذرية

المتشظية في التخوم البعيدة من المعنى.. في القرب والبعد، في الليل والنهار، في «ليليات » بلقزيز التي تدهش قارئها، مثلما تسحره ليدخل الثنايا، ليقول عنها ما لم أستطع قوله..إنه نص منفلت بين الكاتب وآخره الذي هو أنا قارئه،تلك هي بعض القضايا التي حاولنا إيقاظها من النص، لا لوضعها في ركن لا يسعها..كأن إيقاظها هو شتاتها.إنها الإبحار في ذاك المنفلت بين النهار والليل، بين الوضوح والغموض. إنها كتابة تضيء الممكن وتحجبه في الطرق البعيدة للمعنى ..إنها تخلخل اليقين، وتحتفل بالشك.إنها كما يقول مارسيل خليفة» شفيف كتابك كضوء يعبر الروح، ويتركها بدهشتها مع أسئلة جديدة، تحاور عميقا الأسئلة التي تشغل وضعنا» ص 21 -22 .

تلك هي ليليات بلقزيز التي تضعنا أمام مرايانا الحميمة

عبد الإله بلقزيز «ليليات» منتدى المعارف، بيروت 2013

بيان لاتحاد كتاب المغرب في شأن مستجدات ملف الصحراء المغربية

تابع المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، المستجدات الأخيرة بشأن ملف الصحراء المغربية، على خلفية تقارير تحدثت عن اعتزام مجلس الأمن الدولي، إصدار تو صية تدعو إلى تكليف بعثة الـ"مينورسو" بمراقبة حقوق الإنسان في الأقاليم الجنوبية للمملكة.

واستغرب اتحاد الكتاب كون مشروع التوصية جاء بمبادرة من الإدارة الأمريكية، ما شكل صدمة للرأي العام المغربي بكافة أطيافه.

ويرى الاتحاد في هذا التطور المباغت، انحيازا مكشوفا لأطروحة طالما افتعل الانفصاليون كل الذرائع، مدعومين من لدن الدولة الجزائرية، لتوريط الأمم المتحدة في مواقف تتعارض كلية مع مسلسل التسوية، عبر التفاوض، الذي ترعاه المنظمة الأممية منذ الاتفاق على وقف إطلاق النار، بداية التسعينيات من القرن الماضي.

وإذ ينبه اتحاد الكتاب إلى عواقب هذا التحول الخطير للإدارة الأميركية، بانسياقها وراء الأضاليل التي تروجها جبهة البوليساريو، سليلة الحرب الباردة والفكر الشمولي، ليتمنى أن تراجع "واشنطن"، الحليف التقليدي للمغرب، موقفها، باعتبارها القوة الديموقراطية الكبرى في عالمنا المعاصر، وأن لا تساوي ، مطلقا، بين دولة تحدوها إرادة ثابتة لترسيخ الديموقراطية الحقة وتعتبر إحدى ركائز الأمن والاستقرار في المنطقة المغاربية، انتسبت دائما إلى العالم الحر؛ وبين مجموعات تزودت بالأسلحة من دول ظلت دوما معادية لمبادئ الشرعية الدولية وقيم الحرية والديمقراطية التي تنشدها الشعوب؛ مجموعات فرضت ستارا حديديا على المخيمات واتخذت بعض المهجرين الصحراويين، قسرا ، رهائن تتاجر بهم في صفقات سياسية مشبوهة .

ويسجل اتحاد الكتاب، المدافع عن حرية الفكر والتعبير وحقوق الإنسان، تناقضا واضحا بين ما تضمنه التقرير الأخير للأمين العام للأمم المتحدة إلى مجلس الأمن، وبين المقترح الذي سيعرض للتصويت على المجلس نفسه، حيث أشاد التقرير بالتطورات الإيجابية الحاصلة في مجال حقوق الإنسان بالمغرب، ما مكن الفئات المناصرة للبوليساريو، في الأقاليم الجنوبية، من الإعراب عن رأيها الانفصالي جهارا في الشارع، أو لموفدي الهيئات الحقوقية الدولية والوطنية التي زارت مدن الصحراء المغربية للتحري، بينما ترفض "الجبهة" وحاضنتها الجزائر، مجرد إجراء إحصاء مستقل ونزيه للاجئين الصحراويين في مخيمات تندوف، من قبل المفوضية السامية التابعة للأمم المتحدة . فمن يخرق حقوق الإنسان إذن؟

ويعتقد اتحاد الكتاب أن الوقوع في فخ "التوصية" سيخرج مجلس الأمن الدولي، من دور الراعي لمشروع تسوية سياسية سلمية متفاوض عليها ومقبولة من لدن الأطراف، إلى المربع الصفر للأزمة ، ما يعتبر انتكاسة للجهود السلمية المتواصلة.

ويناشد اتحاد كتاب المغرب، باعتباره منظمة فكرية مستقلة، المثقفين والمبدعين، ومناصري الحرية، لكي يمارسوا ضغطا معنويا على الإدارة الأميركية وعلى الأطراف الأخرى الداعمة لمقترح ، من شأنه أن يديم التوتر في الجوار المغاربي خاصة، في ظل ما تعرفه منطقة الساحل وجنوب الصحراء من مخاطر محدقة بالأمن والاستقرار، حيث تطمح قوى إلى "زرع" دويلة سادسة في جسم مغاربي، ترفضها أنسجته التاريخية وطبيعته الجغرافية، وكذا منطق التكتلات الكبرى والقوية الذي أصبح اليوم قدرا لا محيد عنه بالنسبة إلى الدول والشعوب.

ويأمل الاتحاد أن تفضي المساعي والمشاورات الجارية بين الدول الأعضاء في مجلس الأمن، إلى رفض الاقتراح بأية صيغة كانت وأن تستمر الجهود الدبلوماسية المبذولة للتوصل إلى حل سلمي نهائي، انطلاقا من مقترح الحكم الذاتي الموسع الذي تقدم به المغرب ونوه به مجلس الأمن، باعتباره جديا وذا مصداقية، وكمنطلق مرن لتسوية تبعد شبح الفوضى والحرب عن المنطقة المغاربية في ظرف دولي مضطرب.

وحرر بالرباط، في 18 أبريل 2013.

المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب.

نداء الصحراء
اتحاد كتاب المغرب

يشكل حضور اتحاد كتاب المغرب، اليوم، في مدينة العيون، جوهرة أقاليمنا الجنوبية، لحظة مفعمة بالصدق، محملة بالوشائج القوية التي تربط مثقفينا وكتابنا ببعضهم البعض عبر ربوع الوطن. لحظة وفاء لخصوصية الوطن والأرض، في أقاليمنا الجنوبية، بما يعتمل فيها من حراك ثقافي وحقوقي واجتماعي وتنموي ناهض، أفرز أصواتا مميزة، بحضورها الوازن وبإبداعاتها المتعددة، فباتت تشكل قيمة مضافة للمشهد الثقافي العام ببلادنا، في امتدادها الجغرافي في العمق الإفريقي، بما يعزز قيم التسامح والتعايش، ويدعم فضاءَ التَّعدُّد والتَّنَوُّع الثقافي واللغوي.

وإذ نتواجد اليوم بمدينة العيون البهية، فإن حضورنا هذا يندرج في صلب التقاليد التي دشنها اتحاد كتاب المغرب، في مناسبات وتظاهرات سابقة، حيث يؤمن اتحادنا بأن المنتسبين إليه، وكذا عموم المهتمين بالشأن الثقافي، عليهم أن ينخرطوا، بكل إسهاماتهم، في خضم العملية التنموية المستدامة، في أفق استلهام القيم المؤسسة لهذه المنظمة التي راهنت، منذ الإعلان عنها في العاصمة الرباط، على التوجه والبعد المغاربيين، قبل أكثر من خمسة عقود.

إن المثقفين والكتاب والمبدعين المغاربة، بمختلف أجيالهم وتياراتهم الفكرية والسياسية وحساسياتهم التعبيرية والجمالية، باعتبارهم طليعة النخب المثقفة، التواقة إلى الحرية والكرامة والمساواة، وفي قلبها الدفاع عن وحدة الوطن واستقراره، ما فتئوا يعبرون، في عطاءاتهم وإنجازاتهم الفكرية والإبداعية، عن القيم الرامية إلى توطين وترسيخ الاختيار الديمقراطي الحداثي والتنموي في بلادنا. ويعد انخراطهم اليوم في الدفاع عن الجهوية الموسعة، شكلا من أشكال ترسيخ الديموقراطية المجالية.

ووفق هذا المنظور والصيرورة التاريخية، فإن اتحاد كتاب المغرب، منذ تأسيسه في بداية ستينيات القرن الماضي إلى اليوم، ظل يستحضر، في أنشطته وتظاهراته ومواقفه ومؤتمراته، كل ما يسند ويرعى ويدعم الوحدة الترابية للمملكة. وما حضور هذه الثلة من مفكرينا وأدبائنا ومبدعينا بمدينة العيون، سوى الرغبة العميقة في نسج حوار هادف ومخصب مخصب بالإصغاء لرافد مهم وأساسي في ثقافتنا الوطنية، التي شكل المكون الصحراوي دائما أحد مصادرها الغنية.

إن ما نسجله من توسع تنموي، اقتصادي واجتماعي، في أقاليمنا الصحراوية، يدعونا إلى استزادة الحضور الثقافي المبدع والفاعل، متعدد الأشكال والصيغ في هذه الأقاليم، وذلك بالمراهنة على دور المفكرين والكتاب والفنانين، وكافة الفاعلين المنشغلين بالشأن الثقافي ، كقوة منتجة للفكر والمعرفة والخيال، للتسريع بخطوات التنمية الشاملة.

إن اتحاد كتاب المغرب يعتبر هذا التوجه المستقبلي، أحد الأجوبة المنسجمة مع الانتظارات العميقة للنسيج الثقافي المحلي، بما يجعله منصهرا وفاعلا ومؤثرا في خضم الثقافة الوطنية، التي، بالضرورة، تستشعر قيم العولمة والانخراط في العصر ومجتمع المعرفة، ما يتعارض مع أي شكل من أشكال الانغلاق والانكفاء وتسييج الأوطان والنعرات الشوفينية، وبما ينسجم مع تطلعات شعوب المنطقة المغاربية، لتصبح فضاء رحبا، مفتوحا للحوار والتواصل والاندماج والتضامن..

واتحاد كتاب المغرب، باعتباره منظمة ثقافية مستقلة، ووعيا منه بغنى الخصوصيات الثقافية الصحراوية، ليدعو الجهات المعنية إلى إسناد هذه الخصوصية، كأحد مكونات الهوية المغربية، في بعدها الوحدوي المتعدد، وصيانة الثقافة الصحراوية الحسانية، حتى تتمكن من التعبير عن مختلف تجلياتها، لتصبح علامة مضيئة في المشهد الثقافي والتربوي والفني ببلادنا.

يدعونا، نداء الواجب الوطني اليوم، أكثر من أي وقتٍ مضى، لنكون يداً واحدةً، تحرص على استكمال الإصلاحات الديمقراطية العميقة، وتثبيت المؤسسات الدَّاعِمَة لها، فهي هي رهانُنا، وطريقنا نحو مغربٍ عصري، حداثي، منفتح، ينعم فيه الجميع بالعيش الكريم، ويساهم في توسيع وتنويع دوائر الخلق والابتكار، وصيانة حقوق الأجيال الصاعدة، وفي مقدمته الحقوق الثقافية واللغوية، والمشاركة في التأسيس لِقِيَم المستقبل، فلا شيْءَ في نظرنا يعلو على وحدة الوطن وأمنه وشموخه، ووحدة أراضيه، وتماسُك شعبه.

اتحاد كتاب المغرب

العيون: 12 **محرم** 1435، **الموافق لـ** 16 **نونبر** 2013

تصور اتحاد كتاب المغرب حول المسألة التعليمية ببلادنا

وجه إلى السيد رئيس المجلس الأعلى للتعليم، استجابة لطلب رسمي منه.

إن اتحاد كتاب المغرب، العضو الفعال في دينامية التحول والتغير الثقافي والاجتماعي والسياسي للمغرب المعاصر، والمنخرط في حركية الثقافة المغربية في مختلف مجالات الإبداع والفكر والعلم، قد أولى المسألة التعليمية أهمية قصوى ضمن اهتماماته المتنوعة المواكبة لمسار الاتحاد منذ نشأته. وهكذا، ساهم الاتحاد برأيه ومبادراته في إصلاح منظومة التربية والتكوين، وتعميق الحوار، وتقديم رؤى عصرية لتجديد المدرسة والجامعة المغربيتين، سواء من خلال تواجد أعضائه ضمن لجن الإصلاح، أو من خلال إنتاجاتهم وممارساتهم، أو من خلال مبادرات مكتبه التنفيذي.

واستمرارا لهذا الانشغال والانخراط في مسار إصلاح منظومة التربية والتكوين، وإغناءً للنقاش حول القضايا المصيرية للمجتمع المغربي، وإسهاما في ترسيخ قواعد الديمقراطية التشاركية، يقدم اتحاد كتاب المغرب رأيه الأولي والمركز حول المسألة التعليمية بالمغرب، راجيا أن تتاح فرص النقاش الوطني الموسع والمسؤول لتفصيل هذا الرأي، وتقديم المقترحات التكميلية التي نأمل أن تسهم في تثمين الإنجازات وتصحيح الاختلالات التي تعرفها منظومتنا، وفتح أفق رحب لإصلاح هذه المنظومة التي تعتبر بدون منازع قاطرة التنمية الشاملة.

لقد أصبح رهان التربية والتكوين أهم دعامات التنمية البشرية وإنتاج المعرفة والثقافة الضروريتين لهذه التنمية. لذلك أضحت المسألة التعليمية شأنا مجتمعيا وإن اختلفت فيه المواقف. ففريق يرى أن تعليمنا يمر من أزمة خانقة وفق رؤية سوداوية غالبا ما لا تتقصى الحقائق ولا تقوم بالتشخيص الضروري والتقويم المصاحب لهذا التشخيص، حتى يتسنى له أن يستعين بما تراكم من انجازات فعالة وناجعة لتجاوز التعثرات والإخفاقات، خاصة وأن حقل التربية والتكوين يعتبر حقل استمرارية، حيث لا تظهر نتائج بعض التجارب والممارسات إلا في أوقات لاحقة، مما يجعل تقويمها زمن إنجازها عائقا أمام سيرورتها، وبالتالي يتم السقوط في الأحكام المتسرعة على نجاعتها. ويغلب على أحكام هذا التيار الهاجس السياسوي والتأويل الإيديولوجي. وفريق ثان يمتدح النظام التربوي ويعتبره أفضل ما يمكن أن يبلغه مجتمع في طور النمو الديمقراطي، متفاديا أية مقارنة مع أي نظام تربوي آخر، بدعوى تفاوت الاعتمادات المالية المخصصة لهذا القطاع من الدخل الوطني. ويغلب على هذا الفريق الهاجس الديماغوجي والتأويل الإحصائي المبرر لصرف الاعتمادات المخصصة، وتبرير كلفة المساعدات الأجنبية لتنمية بعض مجالات هذا القطاع، مثل محاربة الأمية والتمايز الجنسي لولوج الخدمات التعليمية وإرساء الاختيارات البيداغوجية ودعاماتها، وتشجيع بعض الجامعات التقنية وغيرها. وبينهما فريق آخر، تمثله وطنيا ثلة من الباحثين يغلب عليها الطابع التنظيري والتسرع أحيانا في تعميم الأحكام، بناء على مونوغرافيات جزئية التي رغم قيمتها العلمية لا ترقى إلى مستوى تصورات استراتيجية قابلة لكي تكون أداة للإصلاح في يد السلطات المكلفة بهذا القطاع، كما تمثله دوليا مجموعات ضغط من مكاتب الدراسات، وبالأخص المكاتب المنتمية إلى الدول

المانحة للقروض والمساعدات. وعلى الرغم من اتساع فضاء البحث الذي تقوم به هذه المجموعات، وتنوع عيناته، ودقة اختيارها، وفعالية مناهجها وتقنيات جمع المعطيات وتفسيرها وتأويلها من طرف خبرائها، ما يجعل نتائجها مقبولة، إلا أنها تفتقر، أحيانا، إلى الموضوعية والنزاهة العلمية المطلوبة في كل بحث علمي رصين، إذ غالبا ما يطغى عليها هاجس الهيمنة وخفايا التوجهات الدولية لعولمة التربية، واعتماد بعض معايير التقويم التي لا تستقيم مع الاختيارات والتوجهات الوطنية، مثل تقييم التمكن من اللغة الذي يعتمد عادة تعلم اللغة الانجليزية مرجعا له، أو تقويم التمكن من العلوم الذي يتناسى مفارقة ازدواجية لغة التدريس بين الثانوي والعالي، بحيث يصعب من الناحية المنهجية والموضوعية الحكم على ضعف هذا التحصيل باعتماد العربية في الثانوي واعتماد اللغة الأجنبية في العالي. وسيظل أي تقويم غير بريء في غياب عينات اختبارية وأخرى ضابطة، فلا قياس لدرجة المردودية في هذا الباب إلا إذا جربنا الأمرين معا، في حالة تدريس العلوم باللغة العربية في كل أسلاك التعليم، أو تدريسها بلغة أجنبية (الفرنسية) في كل الأسلاك أيضا. آنذاك يستقيم التقويم وتكون نتائجه موضوعية وصادقة. ومن الأكيد أن الجمع بين مزايا هذه الطروحات، سواء تلك التي تضخم الأزمة أو تلك التي تمدح المنظومة أو من تقوم بالتحري والبحث الدقيق، سيفتح باب الأمل نحو إصلاح يروم النهوض بمنظومة التربية والتكوين وربطها بمختلف مجالات التنمية. ولا يكون ذلك ممكنا إلا بتشخيص موضوعي ونزيه لهذا القطاع لبيان مكتسباته وتعثراته واختلالاته والاستفادة من تراكماته لتجنب سلبياته، واستشراف آفاقه الواعدة في تكوين الشباب وتأهيلهم وتنمية ذكائهم المتعدد، ومهاراتهم المختلفة، وكفاياتهم المتنوعة، وجعلهم قادرين على مواجهة مختلف الوضعيات المتجددة في عالم الشغل والاندماج، في عالم يتميز بتطور سريع في أنواع المهن، وتشجيعهم على الإنتاج والابتكار في المجالات العلمية والتقنية والفنية والإبداعية، فضلا عن تشبعهم بقيم المواطنة والوطنية وحقوق الإنسان.

والراجع إلى السيرورة التاريخية لمنظومتنا التربوية، يستنتج أنها قد ساهمت بشكل فعال منذ استقلال المغرب (1956) في بناء مدرسة وطنية (1957)، غايتها تحقيق ما يعرف في أدبيات السياسة التربوية بالمبادئ الأربعة: التعريب والتوحيد والتعميم والمغربة. فقد ساهمت الجامعة المغربية ومؤسسات ومعاهد التكوين في تحقيق حاجة الدولة إلى الأطر الضرورية في مختلف القطاعات الحيوية. وبالتالي، نسجل لمنظومتنا أنها ظلت سلما واصلا للترقي الاجتماعي، وهو الدور الذي بدأ يخفت في السنوات الأخيرة، ما يستوجب التفكير في تجديد وظائفها بما يلائم التحول العالمي في مجالات الإنتاج والمعرفة. كما ساهمت المدرسة الوطنية في تحقيق جزء كبير من معادلة توفير فرص ولوج الحق في التعليم والسهر على تكافؤ هذه الفرص على المستوى المجالي والجنسي، بحيث تجاوزت نسبة التمدرس اليوم 95%. إن هذا التحقيق التدريجي لتكافؤ الفرص أمام المدرسة قد نجح كميا. والمطلوب اليوم هو التجنيد الجماعي من أجل تحقيق الجودة المرجوة. وقد كان إجماع الأمة حول ميثاق وطني للتربية والتكوين سنة 1999 مدخلا أساسيا لتجديد وظائف المدرسة المغربية، وجعلها مفعمة بالحياة وتطوير الجامعة المغربية، لتواكب تحولات المعرفة والاقتصاد العالمي وتغيرات المجتمع الكوني.

وقد أفضت المحاولات الأولى لأجرأة هذا الميثاق إلى ضخ دم جديد في الحياة المدرسية والجامعية، بفضل المجهود الجبار الذي قامت به اللجن الوطنية لنقل فلسفة الميثاق ومبادئه من حالة النوايا إلى حالة الفعل، عبر الاختيارات والتوجهات التربوية المتبناة في التعليمين الابتدائي (بسلكيه الأساسي والمتوسط)، والثانوي (بسلكيه الإعدادي والتأهيلي)،

والهندسة البيداغوجية الجامعية (المتمثلة في تبني نظام إجازة- ماستر- دكتوراه).

وقد كان طموح هذا الاختيار كبيرا في جعل نظام التربية والتكوين شأنا عموميا، يهم كافة المتدخلين والفاعلين التربويين والاجتماعيين والسياسيين، والخروج من اعتبار مسألة التربية والتكوين شأن وزارة لوحدها أو شأن نخبة لوحدها، بل مسالة عمومية تهم كافة المواطنين. لذلك اعتبر إصلاح التعليم أولوية وطنية، وتمت الدعوة إلى التعبئة الوطنية الشاملة. غير أن الممارسة العملية لم تكن دائما في مستوى الطموحات التي عبر عنها الميثاق، ما عمق الالتباس وكرس الغموض الذي لف علاقة النخب بالمؤسسة التعليمية العمومية، وساهم في أسباب النفور النسبي من القطاع العام، وتوجه بعض الأسر نحو القطاع الخاص، كما لو أنه «المنقذ من الضلال»، بعد أن كان ملاذا لمن لا تتوفر فيهم كفاية مواصلة الدراسة، إلى أن وصلت نسبة تغطيته اليوم في التعليم المدرسي 12% أغلبها في محوري الدار البيضاء / القنيطرة، ليبقى التعليم العمومي حاضنا ل 88% من أبناء المغاربة.

هذا التحول في الرؤية والتوجه يفهم في جزء منه كنتيجة اللاثقة التي أفرزها الخطاب السياسوي واللاعالم عن التربية والتكوين العموميين. إن النجاح الذي يميز بعض المؤسسات التعليمية الخصوصية عن العمومية، يرجع إلى لغة الانتقاء منذ الولوج، بينما يلزم المدرسة العمومية بأن تحقق سياسة الدولة والتزاماتها الدولية وفق الدستور، في مجال تعميم وإجبارية التمدرس، أي تمكين أطفال أقل من 16 سنة من الكفايات الضرورية في حدها الأدنى.

إن هذا الوضع يستدعي إعادة النظر في المقارنة من جهة بين القطاعين العام والخاص وفي مقاربات العمل ومشاريع التربية والتكوين في هذه المرحلة الحاسمة (الإجبارية)، سواء تعلق الأمر ببرامج التكوين ومناهجه التربوية أو باختيار الكفايات والمعارف والمهارات الضرورية لهذه المرحلة أو بأساليب التكوين وطرق التعلم وأساليب التقويم والتوجيه وفق مقاربة توفق بين حاجات المجتمع ورغبات المتعلمين.

واتحاد كتاب المغرب حين يستحضر بموضوعية وضعية منظومتنا التربوية، فإنه يؤكد على أهمية العناية التامة والشاملة بالمدرسة العمومية، لأنها رهان التعليم الديمقراطي ورهان تكافؤ الفرص ورهان توسيع الوعي المجتمعي ورهان تثقيف المجتمع، وهي عناية تستلزم احتضان المدرسة العمومية من قبل النخب الواعية والفاعلة والوازنة داخل مجتمعنا. وفي هذا الصدد، فإن أعضاء اتحاد كتاب المغرب لن يذخروا أي جهد، يمكن أن يسهموا به، للارتقاء بالمدرسة العمومية، وإعادة الثقة إليها، ودعمها بمختلف أشكال الدعم المطلوب.

أما بالنسبة للتعليم العالي، فقد كان دوما مرحلة ذات خصوصيات ثقافية واجتماعية وعلمية خاصة، وكان الصراع في حلباته متنوع الواجهات السياسية والاقتصادية والثقافية. كما أن هيكلته ظلت مثار جدل بين المتخصصين. وهكذا ظل التعليم العالي حابلا بالعديد من القضايا والإشكالات المعقدة، لارتباطه، من جهة، بتكوين الأطر الضرورية لدواليب الدولة في القطاعين العام والخاص، ولارتباطه، من جهة ثانية، بالبحث العلمي والتقني في مختلف المجالات المتجددة التي تحتاجها الدولة العصرية والديمقراطية والحداثية، وبالأخص في التكنولوجيا الحديثة والطب والكيمياء والفيزياء والفنون الجميلة والإبداع الأدبي والإنساني، ذلك أن النمو السليم للمجتمع هو الذي يجمع بين العلوم (الحقة والإنسانية والاجتماعية والقانونية..) والفنون (من شعر وموسيقى وتشكيل ورواية، وغير ذلك.) ولعل هذا الوضع هو الذي يسائل الجميع حول مآل التربية والتكوين ومستقبل المدرسة والجامعة المغربيتين. من هنا، يلزم البدء بحل العوائق والثغرات التي اعترضت تطبيق الميثاق الوطني للتربية والتكوين، الذي حظي بإجماع الأمة، وما

يزال بوصلة السياسة التعليمية والثقافية للمغرب المعاصر.

إن اتحاد كتاب المغرب الذي يعي حق الوعي الأهمية التاريخية لوثيقة الميثاق الوطني للتربية والتكوين، بما ارتبط بها من آمال عريضة وانتظارات حقيقية في إقلاع منظومتنا التربوية نحو التقدم المنشود، يطرح اليوم ضرورة توقف موضوعي لتشريح المرحلة الفاصلة منذ إعلان الميثاق إلى اليوم (من سنة 2000 إلى 2013). وهي وقفة تتغيا التقويم الموضوعي للانجازات والاختلالات وتحليل الوضعيات وتقدير النتائج المتوصل إليها اليوم، إيجابا وسلبا، بغرض تحيين الميثاق، وإعادة النظر في بعض مقتضياته، حتى تواكب المستجدات وتفتح الأفق الجديد نحو الإصلاح المنتظر. وأكيد أن هذه الوقفة الموضوعية مع الذات، ستضع يدها بعلمية ومسؤولية على مختلف القضايا الشائكة التي تعرفها منظومتنا بغرض التحليل والتجاوز.

وعلى العموم، يمكن إجمال أهم القضايا التي تشغل الرأي العام التربوي والثقافي المغربي، باعتبارها القضايا الملحة، والتي تتطلب علاجا فوريا وشجاعة سياسية، في الآتي :

مسألة السياسية التعليمية : إذا كانت السياسة التعليمية في المغرب مثار جدل طويل وعميق، منذ حصول المغرب على استقلاله إلى حين حصول التوافق الوطني حول الميثاق الوطني للتربية والتكوين، فإن دقة اللحظة التاريخية التي نمر بها اليوم، تقتضي تأملا عميقا في السياسة التعليمية، لإيجاد صيغ ذكية ومبدعة لتطبيق المبادئ الوطنية التاريخية التي تم الاتفاق حولها، منذ اللجنة الملكية سنة 1957 وتحيينها وتطعيمها، بما يمكن أن يضمن مواكبة المستجدات، وذلك بإضافة مبادئ من قبيل الملاءمة والتحديث، خاصة وقد خف اليوم الصراع الإيديولوجي الذي أرخى بظلاله لزمن طويل على السياسة التعليمية.

وفي هذا الصدد يؤكد اتحاد كتاب المغرب على أهمية التشبث بالمبادئ التاريخية الأربعة، ويلفت الانتباه إلى خطر التشتت في تمثلات المتعلمين، أطفال اليوم ورجال الغد، بين أنواع كثيرة ومختلفة من المدارس، وخاصة المدارس الأجنبية المتعددة، والتي أضحت اليوم تستنبت في واقعنا، دون أن نلتفت إلى نتائجها على تكوين الشخصية وأخطارها المستقبلية، ما يستدعي الالتزام بدفاتر التحملات الوطنية التي تضمن وحدة الشعور الوطني والحد الأدنى من توحيد الرؤى والتمثلات لدى الناشئة. وإذا كان زمن التوافق قد استهلك كل إمكانياته اليوم، أو أغلبها على الأقل، فإن المصلحة الوطنية تقتضي المرور باتفاقاتنا الوطنية في هذا المجال إلى مستوى التعاقد، الذي يلزم أن يكون منتجا وفعالا ومؤطرا بالتزامات دقيقة لكافة الأطراف، باعتبار هذه القضية استثمارا استراتيجيا وأولوية وطنية تستحق التعبئة الوطنية الشاملة ؛

لغة التدريس وتدريس اللغات: تشكل ثنائية لغة التدريس وتدريس اللغات إحدى القضايا الشائكة التي ظلت تجترها الملتقيات والندوات الخاصة بتحليل منظومتنا التربوية. وإذا كانت مسألة تدريس اللغات الأكثر انفتاحا وعالمية لا تثيرنقاشا كبيرا، فإن لغة التدريس، وخاصة مسألة التعريب، قد أثارت نقاشا كبيرا وعميقا. فمنذ أن طرحت هذه المسألة وأدرجت ضمن المبادئ الأربعة، لم تتخذ في شأنها القرارات الشجاعة، ولا المواقف الواضحة والمدروسة. بل ساد الارتجال، في لحظات كثيرة، إلى جوار قرارات ناجحة وناجعة، إذ عُرِّبت بعض المواد الدراسية في المستويين معا، مثل الفلسفة والتاريخ والجغرافيا ونجح القصد، لأن الأمر لم يثر قضايا معرفية أو ذات ارتباط بقطاع الشغل والمقاولة. وأغلب متخرجي هذه القطاعات اشتغلوا بالتعليم، فلم يجدوا أدنى صعوبة في التكيف مع وضع طبيعي، لا تؤثر لغة التدريس على مستقبل المتكونين ومصيرهم.

الأمر نفسه في كليات الحقوق والعلوم الاقتصادية التي زاوجت بين تخصصات بالعربية،

لتلبية حاجات الدولة للقضاة والمحامين، وبالفرنسية، لتلبية حاجات القطاعين العام والخاص في الاقتصاد والقانون الدولي والمحاسبة، وغير ذلك. لكن المثير للاستغراب هو تعريب العلوم في الثانوي والإبقاء على تدريسها بلغة أجنبية في العالي إلى اليوم. لقد أثار عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي (جيلبير جرانجيوم) هذه المسألة في المغرب في أطروحته عن التعريب أو إعادة التعريب في المغرب، حيث درس مختلف آراء السياسيين والأحزاب في المغرب. ومنذ ذلك الوقت مازالت الحاجة إلى إنجاز دراسات علمية موثقة تبين مدى صحة هذا الاختيار الذي لم يسائل نفسه أبدا. وكل ما قام به هو خلق مجالس للتنسيق بين الثانوي والعالي، وإضافة ساعات للترجمة درءا لكل مواجهة. وسرعان ما فترت جدوى تلك المجالس وتحولت ساعات الترجمة إلى دروس للدعم. من هنا الاتهام المتبادل للطرفين: من يميل إلى التعريب يحمل مسؤولية تعثر الطلبة إلى التدريس باللغة الأجنبية، ومن يرغب في العودة إلى تدريس المواد العلمية باللغة الأجنبية يحمل المسؤولية للتدريس بالعربية. ولعل من ينظر إلى المسألة من زاوية محايدة، يجد أن اللغة هي الخاسر الأول، سواء تعلق الأمر بلغات التدريس أم بتدريس اللغات. وهذا يتطلب شجاعة سياسية تستشير ذوي الاختصاص في مجالات العلوم والاقتصاد واللسانيات.

المناهج والبرامج التعليمية: إذا كانت المناهج والبرامج التعليمية تكتسي أهمية بالغة في مختلف مستويات التعليم، من الأولي إلى العالي، فإن التوجه إليها بالتحليل والنقد الموضوعي تبقى ضرورة ملحة اليوم، خاصة وأن المناهج، باعتبارها محضن المضامين التعليمية، مسؤولة عن المستوى التعليمي، كما هي مسؤولة على الوعي الثقافي بقدر مسؤوليتها على بناء التمثلات والتصورات المجتمعية. لذا، فإن مناهجنا التعليمية يلزم أن تنعتق من التصورات التقليدية التي كبلتها لزمن طويل، وأن تتحرر من قيودها العتيقة لتنطلق نحو الحداثة والمواكبة العلمية والانفتاح نحو المستجدات العلمية والتكنولوجية. وبالتالي، فإن مناهجنا تتطلب اليوم وقفة عميقة لمناقشة أسسها وأعمدتها الكبرى ومضامينها التفصيلية، وكذا منهجيات العمل وبيداغوجياته، فضلا عن وسائطه وأدواته، وفي مقدمتها الكتاب المدرسي المغربي، الذي يحتاج بدوره إلى كثير من التحليل الموضوعي، وإلى جرعة كبيرة من الجرأة، قصد التعديل والحقن بجرعات قوية من الحداثة والانفتاح. وسيكون مفيدا في هذا الصدد أن تنفتح مناهجنا وبرامجنا وكتبنا المدرسية على الإنجازات المغربية، في مختلف المجالات الإبداعية الأدبية منها والعلمية، إذ ليس من المعقول أن يكون القلم المغربي والعقل المغربي غريبا في كتبنا، لا يحظى إلا بنسبة ضئيلة وقسمة صغيرة، هو الذي يلتصق بهموم هذا الشعب ويخوض في قضاياه الحقيقية والمعيشة.

لذلك يلح اتحاد كتاب المغرب على أن تنصف المرحلة المقبلة الأقلام المغربية، وأن يكون حضورها في كتبنا ومؤلفاتنا المقررة وازنا، كما أن الاتحاد يضع في هذا الصدد خبراته وخبرات كافة الباحثين والدارسين المغاربة بين يدي المسؤولين عن الإصلاح المقبل لمنظومتنا، للاستئناس بالرأي وتقديم الخبرات وتوجيه البحث العلمي والتربوي، لخدمة منظومتنا التربوية التي نريدها ملائمة وحديثة.

الموارد البشرية: تلعب الموارد البشرية الأدوار الأكثر مركزية والأكثر فعالية في المنظومة التربوية، ولذلك اهتم بها الميثاق ودعا في دعامته 13 إلى العناية بها وخاصة المدرسين، بإشارته إلى: »أن تجديد المدرسة رهين بجودة عمل المدرسين وإخلاصهم والتزامهم«؛

»ويقتضي التزام المدرسين بفحوى هذا الميثاق احتضانهم للمهمة التربوية كاختيار واع وليس كمهنة عادية، كما يقتضي حفزهم وتيسير ظروف مناسبة لنهوضهم بمهامهم على أحسن وجه، وسن قانون منصف يلائم مهمتهم«.

من هنا تبرز ضخامة المسؤولية الملقاة على

عاتق الأستاذ الذي يعول عليه في النهوض بالإصلاح التربوي، ورعاية السلوك المدني وفضائله المثلى. وحتى يرقى المدرس في المدرسة والجامعة إلى هذا المستوى، ويكون مواكبا للمستجدات، مسلحا بما يواجه به التحديات المعرفية والمنهجية المطروحة اليوم، فإنه يجب العناية بالمنبع، ونقصد به مرحلة التكوين الأساس، ثم العناية بشرط المواكبة ونقصد به التكوين المستمر الجيد.

في هذا المجال، وجب التذكير بأن الميثاق الوطني للتربية والتكوين، باعتباره مرجعية الإصلاح، أكد على لزوم التكوين الأساس لكافة أطر القطاع التربوي، وألح على ضرورة تطويره وتجويده. وإذا كان التكوين الأساس للمدرسين يمثل حلقة مركزية وأساسية وحاسمة في رسم معالم الشخصية المهنية للمدرس، بإعداده الإعداد السليم للقيام بمهامه في التعليم والتربية وتسليحه بالوسائل المنهجية التي تيسر عمله، وتمكنه من أدوات البحث التربوي التي تسعفه في فتح آفاق التطوير والتطور، فإن التكوين الأساس في مراكز تكوين مدرسينا يحتاج منا إلى وقفة تأمل وتفكير.

وقد أضحت ممارسة مهام التدريس على الوجه الأمثل، تستلزم أكثر من أي وقت مضى كفايات متعددة ومتشابكة ومعقدة، ولذلك فهي تتطلب المزاوجة الدائمة بين الاطلاع النظري والممارسة الميدانية، بين التجربة والأهداف المسطرة للمنظومة التربوية. ففي عالم يشهد تطورات معرفية وتكنولوجية متسارعة، تعرف مهنة التدريس تطورا مطردا وتغييرا مستمرا خاصة خلال الخمسين سنة الأخيرة. ولا تشذ حالة المغرب عن هذا الإطار، بل إن رغبة المغرب في التطور، وتأكيده على أن التربية قاطرة للتنمية الشاملة، بما يجعل التركيز على مهنة التدريس أمرا هاما وملحا في اللحظة الحالية.

وهنا يؤكد اتحاد كتاب المغرب على التزام أعضائه بالانخراط الفاعل في مختلف الديناميات المخلصة، التي يمكن أن يخلقها الإصلاح المقبل، من أجل تمتين تكوين الموارد البشرية التعليمية بمختلف مهامها، سواء كان تكوينا أساسا أو تكوينا مستمرا، ودعم هذه السيرورة بالبحث التربوي الرصين.

مسالة التوجيه التربوي والمهني: احتل التوجيه التربوي والمهني مسألة مركزية في الميثاق الوطني، باعتباره مكونا من مكونات النظام التعليمي. واعتبر المدخل الثالث في مراجعة المناهج إلى جانب مدخلي الكفايات والقيم، غير أنه ظل مهمشا في كل المجالات، نظرا لضغط الخريطة المدرسية والجامعية. فلم يتعد التوجيه في الثانوي نحو العلوم التقنية 3% في أحسن الأحوال، نظرا لضعف الموارد البشرية والمؤسسات ذات البنية التقنية التي تتطلب توفر مختبرات وتجهيزات مكلفة ماديا. وهكذا تعثر الإصلاح المبشر به في الميثاق في أول خطوة، فظل التوجيه تقليديا إلى شعبتي الآداب والعلوم، ولا يتجاوز التوجيه نحو الرياضيات والعلوم الفيزيائية المؤهلين لولوج المدارس العليا ومدارس المهندسين 5%. الأمر نفسه في الجامعات، إذ تشكل المدارس العليا والمؤسسات ذات الاستقطاب المحدود نشازا أمام المؤسسات التقليدية ذات الاستقطاب المفتوح.

إنها، معضلة كبرى في عجلة الإصلاح ما لم تجد السلطة الحكومية المكلفة بالتربية والتكوين حلا لها ستظل إحدى المعضلات الأساسية التي تزيد في منسوب الإخفاقات علما بأن ربط التكوين بالشغل يرتبط بقضايا اقتصادية وسياسية أكبر من مخرجات التعليم الذي من المفترض أن يزود خريجيه بمهارات وكفايات متعددة ومتنوعة تسهل ملاءمتها مع مختلف أوضاع التشغيل وبالتالي فإن إشكالية الملاءمة تتطلب بتعميق التفكير الجماعي وربطها بكافة العوامل المحيطة بها وفي مقدمتها طبيعة الاقتصاد الوطني.

مسألتا الولوجية والجودة: لقد أولى الميثاق عناية خاصة بتحقيق تعميم التعليم وتكافؤ فرصه، ودعا إلى تطوير المناهج والبرامج وتنويع المقاربات البيداغوجية، إن في المدرسة أو في الجامعة، رابطا

كل ذلك بالهندسة البيداغوجية الجديدة في المدرسة والجامعة، وما يستلزمه ذلك من دعم بنيات الاستقبال وتوسيعها لخدمة الجودةن وهي الجودة التي لن تتحقق إلا بتنويع مقاربات التعلم والتدريس، وتوفير قاعات مجهزة لا تتعدى قدرة استيعابها 35 متعلما، حتى يتسنى للمدرس القيام بما تقتضيه المقاربات الجديدة من كفايات وبيداغوجيا فارقة، تهتم بكل متعلم وفق إيقاعه الخاص. وهذا مستحيل في قسم يتجاوز عدد تلاميذه الخمسين تلميذا في حالات كثيرة. والأمر نفسه في الجامعة، حيث تقتضي المقاربة الجديدة تضاعف عدد هيئة التدريس وتوفير الحجرات والمدرجات. لن ينجح الإصلاح في ظل وضع تقليدي يحاضر أستاذ أمام ألف طالب أو أكثر. كيف يصبح التلميذ والطالب مشاركا في تعلمه وتكوينه ومنتجا لمعارفه ومنميا لقدراته ومهاراته ومؤهلا لما ينتظره من مهن جديدة، تتطلب المسؤولية والمبادرة والإبداع وحل المشكلات؟

مسألة التقويم المواكب للتطبيق: إن جملة من دعامات الميثاق لم تر نور التطبيق. ومنها التقويم السنوي لسيرورة التربية والتكوين على مستوى الأداء والكلفة. قرر الميثاق أن تقدم الأكاديميات سنويا تقريرا عن سيرعملية تنفيذ هذا الميثاق إلى مجلس الجهة وأن تقدم الوزارة المعنية تقريرا مفصلا إلى البرلمان لتقوم كل جهة، حسب اختصاصها، بتقييم ما أنجز واتخاذ التدابير الضرورية لتفادي التعثر الحاصل. وهي إجراءات لم تحصل أبدا وظلت كل جهة تشتغل أحيانا وفق تصورها. ولو قمنا بتقييم ما أنجز في حينه، خلال عشر سنوات، لكانت الحصيلة متنوعة، ومن الأكيد أننا كنا سنتفادى الكثير من المشاكل والتعثرات التي كانت موضع نقد صارم في خطاب الملكي ل 20 غشت 2013.

إن اتحاد كتاب المغرب، وعيا منه بضرورة المساهمة في إصلاح منظومتنا التربوية والتكوينية ودورها في الإقلاع الوطني ذي الأبعاد الاقتصادية والثقافية والسياسية، يأمل أن ينظم النقاش الوطني الموسع والمسؤول حول هذه القضية ذات الأولوية الوطنية القصوى، والتي تهم الأجيال، كما تهم حاضر الوطن ومستقبله، في لحظة التحولات الكبرى التي يشهدها عالم اليوم في زمن العولمة والثورات المعرفية والإعلامية،وتؤثر بشكل عميق في كافة مناحي الحياة ومظاهرها، ما يستوجب الارتقاء بالنظرة إلى التعليم إلى المراتب الاستراتيجية الكبرى باعتباره استثمارا في العقل البشري الذي يعتبر أثمن وأغلى الأرصدة.

المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب

حضور المكتب التنفيذي

ثقافيا- جمعويا- مؤسساتيا- دوليا

• شارك المكتب التنفيذي، ممثلا بنائب الرئيس، إدريس الملياني، في اليوم الدراسي الذي نظمه فريق العدالة والتنمية بمجلس النواب، في موضوع «تطوير المنظومة القانونية للفنان بالمغرب»، بتاريخ 28 ماي 2013، بمشاركة نخبة من الفنانين المغاربة وعدد من الباحثين الأكاديميين المهتمين بالموضوع.

• شارك المكتب التنفيذي في اللقاء التأبيني للأديب المغربي الراحل محمد الصباغ، الذي نظمته جمعية تطاون أسمير بتنسيق مع الاتحاد، في إطار فعاليات مهرجانها السنوي، وذلك بتاريخ فاتح يونيو 2013، بتطوان.

• نظم اتحاد كتاب المغرب (المكتب التنفيذي وفرع الاتحاد بالفقيه بنصالح -بني ملال)، بتنسيق مع المديرية الجهوية للثقافة بجهة تادلا- أزيلال، وبدعم من ولاية جهة تادلا -أزيلال، المهرجان الوطني الثالث للقصة القصيرة بالمغرب (دورة القاصة ربيعة ريحان)، وذلك في موضوع «تمثلات المكان في القصة القصيرة بالمغرب»، بتاريخ 14 -15 يونيو 2013، ببني ملال، بمشاركة نخبة من النقاد والمبدعين من المغرب ومصر.

• شارك اتحاد كتاب المغرب في اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء، المنعقد بأبو ظبي، بالإمارات العربية المتحدة، في الفترة من 3 إلى 5 يونيو2013، بوفد، تكون من: عبد الرحيم العلام، رئيس الاتحاد، ويحيى عمارة، مستشار مكلف بالفروع والعلاقات الخارجية، وعبد السلام بوحجر، مشاركا في اللقاء الشعري الذي نظم بالمناسبة.

• رشح اتحاد كتاب المغرب، خلال اجتماع المكتب الدائم بأبو ظبي، اسم الأديبة المغربية الرائدة خناتة بنونة لـ «جائزة القدس»، التي يمنحها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وذلك خلال اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بأبو ظبي، حيث كان الفوز من نصيب أديبتنا الكبيرة.

• شارك اتحاد كتاب المغرب، في مهرجان جرش وفي ملتقى السرد الموازي، بدعوة من رابطة الكتاب الأردنيين، في إطار تفعيل اتفاقية التعاون التي وقعها الاتحاد مع الرابطة، بفاطمة الزهراء بنيس، مشاركة في المهرجان الشعري، وعبد المجيد النوسي، باحثا مشاركا في «ملتقى السرد حول الصحراء في الرواية»، في الفترة من 2 إلى 5 يوليوز 2013.

• شارك اتحاد كتاب المغرب في اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، المنعقد بمسقط، بسلطنة عمان، في الفترة من 24 إلى 27 نونبر 2013، بوفد، تكون من: عبد الرحيم العلام، رئيس الاتحاد، وعبد المجيد شكير، مستشار مكلف بالعلاقات العامة والمجتمع المدني، وأحمد العاقد.

• شارك اتحاد كتاب المغرب، بمناسبة اجتماع المكتب الدائم بمسقط، في حفل تسليم الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب «جائزة القدس» للأديبة المغربية خناتة بنونة، وإصدار دار الغشام، بمسقط، لكتاب عن تجربتها الأدبية، بعنوان «خناتة بنونة في المرايا المنعكسة». وذلك في إطار اتفاقية التعاون بين اتحاد كتاب المغرب والجمعية العمانية للكتاب والأدباء.

• وقع اتحاد كتاب المغرب اتفاقية تعاون ثقافي مع اتحاد كتاب لبنان، وذلك أثناء انعقاد اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بمسقط، بسلطنة عمان.

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

• شارك المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب في اجتماعين للجنة العلمية المكلفة بوضع تصور للبرنامج الثقافي العام للدورة العشرين للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء، بتاريخ الأربعاء 23 نونبر 2013 والجمعة 20 دجنبر 2013

• وقع اتحاد كتاب المغرب وجمعية الكتاب الفرنسيين اتفاقية تعاون بينهم، بتاريخ 29 نونبر 2013 بمعهد العالم العربي بباريس.

• نظم المكتب التنفيذي، بتنسيق مع فرع الاتحاد بمكناس والمديرية الجهوية للثقافة بجهة مكناس تافيلالت، ندوة «تجارب روائية جديدة بالمغرب»، وذلك في إطار المعرض الجهوي للكتاب بمكناس، بمشاركة ثلة من النقاد والباحثين المغاربة، بتاريخ 29 نونبر 2013.

• شارك المكتب التنفيذي، ممثلا بنائب الرئيس، عبد الدين حمروش، في الندوة الدراسية والتكريمية، التي نظمتها «جمعية فضاءات ثقافية»، احتفاء بالشاعر الدكتور حسن الطريبق، بتاريخ 07- 08 دجنبر 2013، بنادي الموظفين، بالعرائش.

• عقد المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب ومركز مدى اجتماعا مع الفريق الاشتراكي بمجلس النواب، ممثلا برئيسه أحمد الزايدي والبرلمانية رشيدة بنمسعود، عضو الفريق، بتاريخ 10 دجنبر 2013، بمكتب الفريق بمقر البرلمان، حيث سلمت الجمعيتان مسودتي قانونين للفريق الاشتراكي، لعرضهما على البرلمان، تتعلق الأولى بمقترح قانون لتنزيل المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية، فيما تتعلق الثانية بمقترح قانون لأجرأة الأمازيغية.

• شارك المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، ممثلا بالمستشارة المكلفة بكتابة المرأة، ليلى الشافعي، في اجتماع عقدته وزارة الثقافة، حول «السياسة الجديدة لدعم الكتاب والنشر»، بتاريخ 11 دجنبر 2013، بمقر الوزارة، بالرباط.

• شارك المكتب التنفيذي في ندوة، في موضوع «سياسة اللغة العربية والبيئة والبقاء»، التي نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وجمعية اللسانيين بالمغرب، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، واتحاد كتاب المغرب، بتاريخ 18 دجنبر 2013، بكلية الآداب بالرباط. وقد مثل الاتحاد في الندوة وفي جلستها الافتتاحية نائب رئيس الاتحاد، عبد الدين حمروش.

• شارك المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، ممثلا بالمستشارة المكلفة بكتابة المرأة، ليلى الشافعي، في اليوم الدراسي الذي نظمته النقابة الوطنية للصحافة، حول «حول مستقبل الإعلام السمعي البصري في المغرب»، بتاريخ 19 دجنبر 2013، بالرباط.

• اجتمع المكتب التنفيذي، ممثلا برئيس الاتحاد، عبد الرحيم العلام، ونائب الرئيس، عبد الدين حمروش، بحضور عضو الاتحاد، أحمد العاقد، بالسيدة مديرة الاتصال بمؤسسة فيفو إنيرجي (شال)، في شأن دعم المؤسسة المذكورة لبعض المشاريع الثقافية للاتحاد، من قبيل مشروع الكتابة للأطفال، وذلك بتاريخ 16 يناير 2014، بمقر المؤسسسة بالدار البيضاء.

• اجتمع المكتب التنفيذي، ممثلا برئيس الاتحاد، عبد الرحيم العلام، ونائب الرئيس، عبد الدين حمروش، بحضور الكاتب العام لفرع الاتحاد بالجديدة وعضو الاتحاد، أحمد العاقد، بالسيد عامل إقليم الجديدة، في شأن طلب دعم بعض المشاريع الثقافية للاتحاد، من قبيل تنظيم: ملتقى إدريس الشرايبي للأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، بالجديدة، مع إحداث جائزة إدريس الشرايبي للأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، وإنجاز مشروع الكتابة للأطفال، وذلك بتاريخ 16 يناير 2014، بمقر العمالة بالجديدة.